859(0)
784

DIN EXPERIENȚA UNOR LECȚII DESPRE STILUL ȘI LIMBA OPERELOR LITERARE

859.09
C84

FLORIAN CREȚEANU
profesor emerit

DIN EXPERIENȚA UNOR LECȚII DESPRE STILUL ȘI LIMBA OPERELOR LITERARE

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI
Z. 49 639 V

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, BUCUREȘTI — 1967

DIN EXPERIENȚA UNOR LECȚII DESPRE LIMBA ȘI STILUL OPERELOR LITERARE

Predarea literaturii române în liceu ridică, în momentul de față, una din cele mai de seamă probleme : în ce măsură se realizează în lecții înțelegerea unității dialectice dintre fond și formă, unitate care constituie însăși viața operei literare ? Problema nu are, însă, un caracter didactic, ea este comună și criticii literare. Sau, mai precis, tocmai pentru că ea a fost ridicată și dezbătută în legătură cu sarcinile criticii literare, a trecut cu mai multă acuitate și stringență în domeniul practicii didactice.

O înțelegere îngustă, șablonardă și dogmatică a aplicării principiilor esteticii marxist-leniniste la analiza operei literare a dat naștere unei interpretări sociologizante a creației artistice, subsumîndu-i valoarea estetică pînă la anihilare. Această tendință s-a manifestat mai ales în predarea literaturii, lecțiile respective punînd accentul pe faptul economic, social-politic și istoric și interpretîndu-l ca în cadrul disciplinelor respective. Au fost scoase în evidență tocmai elementele extraestetice, în loc ca opera literară să fie privită în lumina care îi reliefează unitatea complexă și indisolubilă dintre haina artistică și fondul pe care îl îmbracă.

Expresia artistică nu este niciodată independentă de mesajul pe care îl poartă. Unitatea lor dialectică este o legitate a creației artistice, o implicație a specificului artei. Atunci cînd forma artistică nu se ridică la nivelul semnificației conținutului pe care îl transmite, discrepanța devine mai vizibilă. Esența valorii estetice a operei literare, elementul viabil al frumosului artistic constă tocmai în reali-

zarea unei depline fuziuni între conținut și formă în intuiția lor concretă [1], care este imaginea artistică.

Profesorul de literatură trebuie să prezinte în lecțiile sale de analiză literară această fundamentală esență, punînd accentul deopotrivă pe cele două componente ale operei literare. Desigur că operația nu se poate face întotdeauna concomitent, ci, așa cum cere orice analiză, succesiv, pentru ca apoi, la sfîrșitul parcursului analitic, să aibă loc unitatea sintetică întregitoare a înțelegerii profunde a frumuseții operei.

O experiență îndelungată mi-a dat posibilitatea să realizez, într-o formă modestă și în limitele programei de învățămînt, această receptivitate comprehensivă la elevi, în predarea literaturii române, punîndu-i în situația de a gusta frumusețea operei literare, dar și de a pătrunde în tainele procesului de creație. O latură a acestei munci o voi prezenta în paginile ce urmează, relevînd cîteva aspecte din cele mai lămuritoare.

În practica didactică a predării literaturii române, problemele de stil și limbă n-au constituit însă decît o preocupare secundară, ca un apendice neglijabil, la sfîrșitul analizei literare. Indicațiile programei au fost și ele vagi și minimalizatoare, schematice și simpliste.

Cum trebuie pusă și rezolvată această însemnată problemă? E vorba de introducerea stilisticii ca disciplină didactică? E vorba de cercetarea limbii și stilului scriitorilor ca o latură a lingvisticii? Sau e vorba de un sector al criticii literare, în mod exclusiv? În școala medie, cercetarea literaturii române este privită și din punctul de vedere al evoluției sale istorice și din punctul de vedere al valorii ei ca fenomen cultural-artistic. Scriitorii sînt cercetați în cadrul istoric al epocii respective, iar opera lor este prezentată ca un produs al acestei epoci. Valoarea operei literare este determinată de raportul cu momentul istoric și de raportul cu ceea ce constituie linia ascendentă a valorilor estetice. Acest dublu raport al criteriului de prețuire a operei literare se referă nu numai la conținutul, dar și la forma acesteia. De aceea, în școală, în predarea lite-

[1] T. Vianu, *Estetica*, vol. I, Fundația pentru literatură și artă, 1934, p. 103.

raturii, limba și stilul operelor literare nu trebuie văzute nici din punctul de vedere exclusiv al stilisticii, nici din acela circumscris al lingvisticii și nici numai cu ochiul criticului literar. Opera unui scriitor trebuie prezentată elevilor în unitatea ei organică și apreciată din punctul de vedere al realizării acestei unități dintre cele două elemente dialectice constitutive: conținut și formă, ca două categorii prezente și indisolubil legate între ele.

Cercetarea limbii și stilului unui scriitor este, în fond, cercetarea expresiei literare pe care acesta o dă ansamblului de imagini artistice din care este alcătuită fiecare operă a sa. În cercetarea limbii unei opere literare nu ne putem dispensa nici de particularitățile sintactice ale vorbirii scriitorului, nici de nuanța afectivă pe care o dă limbii prin mijlocirea figurilor stilistice, prin folosirea personală, cît mai căutată, mai originală a valorilor expresive ale tropilor. În lucrarea sa clasică *Stilistica limbii române*, acad. Iorgu Iordan, făcînd deosebire între stilistica lingvistică și cea estetică, ajunge la stabilirea unei unități dialectice între sintaxa și stilistică: „Se poate spune că stilistica, în sens larg, nu este decît un aspect al sintaxei, după cum sintaxa, la rîndul ei, poate fi considerată ca o derivație a stilisticii". Și mai precis: „Stilistica este o sintaxă afectivă, sintaxa o stilistică intelectuală" [1].

De asemenea, considerațiile despre limba și stilul unei opere literare e bine să ia forma unor lecții de analiză stilistico-gramaticală. Utilizarea acestei forme are mai multe consecințe didactice, adiacente scopului principal, între care și consolidarea cunoștințelor de gramatică și verificarea lor într-o operațiune practică, cum este aceea de înțelegere a frumuseții stilului.

În lucrarea *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, de Boris Cazacu, se dezbate pe larg problema cercetării limbii și stilului scriitorilor și a interpretării lingvistice și stilistice a textului literar. Un model în această privință pot fi cele două studii: *Considerații asupra limbii și stilului din „Nicoară Potcoavă" de Mihail Sadoveanu* și *Cîteva aspecte ale stilului din romanul „Desculț"*. Aceste studii pot fi folosite cu multă eficacitate la întocmirea unor

[1] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române, București*, 1944, p. 20.

lecții despre limba și stilul operelor citate, iar metoda lor poate fi extinsă și la operele altor scriitori. Folosirea se face, firește, în limita condițiilor în care se predau scriitorii respectivi.

Alte lecții pot lua forma — bineînțeles, păstrînd proporțiile și respectînd condițiile concrete în care se desfășoară — analizelor pe care le face Tudor Vianu în studiile sale de înaltă competență, îndeosebi *Tudor Arghezi, poet al Omului* și *Arta prozatorilor români*. Consultarea tuturor operelor lui Tudor Vianu în care dezbate probleme de stil și artă literară devine o obligație de morală profesională, pentru cine vrea să introducă pe elevii săi, cît de cît, în cunoașterea forței expresive a cuvîntului și în educarea respectului de a căuta, în practica exprimării proprii, „cuvîntul ce exprimă adevărul".

În ceea ce privește indicațiile metodice în alcătuirea unor astfel de lecții, în afară de experiența proprie, găsesc utile considerațiile cuprinse în *Problemele metodice ale predării literaturii* (Editura de stat didactică și pedagogică, București, 1960).

Lecțiile de analiză a limbii și stilului operelor literare au ele însele un stil rezultat din poziția pe care o are profesorul față de scriitorul căruia îi analizează opera, față de înțelegerea operelor literare ca niște „creații ale spiritului omenesc, a căror valoare urmează a o afirma în raport cu semnificația conținutului și desăvîrșirea formei". Creațiile literare sînt „organisme istorice proiectate pe infinit" [1]. În același timp, trebuie să se țină seama de ceea ce numește Tudor Vianu „dubla intenție a limbajului", de faptul că cine vorbește „comunică" și „se comunică", că „în limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social", că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" și „tranzitiv", că, în sfîrșit „în manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare" [2]. Defi-

[1] *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Editura Academiei, 1964, Prefață, p. 5.

[2] Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului 1965, p. 21, și *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporană, 1941, p. 15 sau *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, B.P.T., 1966, p. 11.

nind *stilul* ca „expresie a unei individualități", stilul unui scriitor „va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic" [1]. La aceasta trebuie adăugată nuanța rezultată din atitudinea față de lume și viață.

In predarea literaturii române la cursul mediu, lecțiile de analiză a limbii și stilului operelor literare încep propriu-zis cu scriitorii epocii moderne. „Cronicarii — spunea G. Călinescu — sînt admirabili și dau mari emoții stilistice și de reflecție morală cititorilor rafinați. Artiști în înțelesul exact al cuvîntului nu sînt, pentru că intenția propriu-zis artistică le e necunoscută și fără asta arta nu există"[2].

*

Primul scriitor modern apărut ca o prevestire în zorii poeziei noastre este, fără îndoială, *Vasile Cîrlova,* în poezia căruia se descifrează intenția artei. „Floarea poeziei, june cu inima de foc", cum îl caracterizează metaforic într-o viziune romantică N. Bălcescu, Vasile Cîrlova s-a aflat sub influența operei francezului Volney, și a mînuit cu abilitate tehnica versificației, dînd versului incantație melodică. Față de predecesorii și contemporanii săi, el apare distanțat și cu virtualități bogate.

Poezia *Ruinurile Tîrgoviștei* vine să confirme nu numai patriotismul înflăcărat al tînărului poet, dar și talentul său încă nedezvăluit. Indicată în programă pentru analiză, poezia prilejuiește profesorului și cîteva considerații de limbă și stil menite să marcheze virtualități ce se vor ridica peste cîteva decenii pe culmile eminesciene.

Odă cu suflu romantic, *Ruinurile Tîrgoviștei,* este construită pe cadența unui ritm iambic, cu lungimea de 13 silabe, versul sfîrșind cu silaba neaccentuată, ceea ce marchează înclinarea avîntului patriotic spre melancolie izvorîtă din contemplarea glorioaselor ruini. Retorismul romantic al stilului este marcat de la început prin adresa directă: „O, ziduri întristate! O, monument slăvit!", care se păstrează subînțeleasă de-a lungul întregii poezii și care revine sub forma

[1] *Idem,* p. 25 și p. 17 (ed. 1966).
[2] Citat în prefața la *Istoria literaturii române,* vol. I, p. 7.

„Dar, încă, ziduri triste", „Acest trist glas, ruinuri", „Deci primiți, ruinuri". Faptul dă poeziei un caracter de monolog al poetului, care a venit în fața „ruinurilor" să le confieze sentimentele. Involburarea acestor sentimente se manifestă printr-o bogată și variată gamă de expresii, care se ridică de la simplul epitet la metafora surprinzătoare, de la exclamația obișnuită la inversarea ingenioasă, de la propoziție la simetria perioadei.

Întreaga poezie are la bază personificarea „ruinurilor", pe care o realizează prin toate celelalte mijloace stilistice. Să ne oprim puțin asupra acestor mijloace. Epitetul adjectival domină poezia: ziduri *întristate*; monument *slăvit*, mărime *naltă*, soare *dulce și mult mai fericit*, pămînt *robit*, spaimă *multă*, ziduri *triste*, un ce *plăcut, liniștit* minut, *neagră* soartă, *jalnic* glas, *cea mai tare* slavă, duhul *cel mai slobod*.

Caracteristic e faptul că la Cîrlova epitetul nu este ornant, ci este un epitet moral, în care își găsește rezonanța starea sufletească a poetului. Dintre epitetele enumerate, de o deosebită semnificație sînt cele din expresiile următoare:

— *mărime naltă*, din versul: *În ce mărime naltă și voi ați strălucit*, în care poetul reușește să acumuleze, printr-o condensare calitativă, întreaga istorie glorioasă a fostei Cetăți de scaun. Substantivul *mărime* cu nuanța sa arhaică închide în sine un sens superlativ, la care poetul a ținut să-i adauge epitetul adjectival *înaltă*, pentru a-i potența sensul;

— *spaimă multă* din contextul:

„Și-n vreme ce odată oricare muritor
Privea la voi cu rîvnă, cu ochi ațintător
Acum de *spaimă multă* se trage înapoi
Îndată ce privirea îi cade drept pe voi."
....

Poetul vrea să sublinieze contrastul izbitor, antitetic dintre *mărimea naltă* a slavei strămoșești, pe care *ochiul ațintător* o privea *cu rîvnă*, ghicind-o în simbolul vechii zidiri, și starea de decădere în care a intrat prezentul, stare ce inspiră spaimă *multă*. Epitetul nu e cantitativ decît în aparență, el exprimînd punctul critic al trecerii de la cantitate la calitate, de vreme ce constituie cauza „tragerii înapoi",

replierii morale. Poziția sintactică de complement circumstanțial de cauză a întregii expresii — *de spaimă multă* — este pusă în contrast cu circumstanțialele modale *cu rîvnă*, cu *ochi atîntător*, ca epitete ale verbului *privea*.

— *cea mai tare slavă* și *duhul cel mai slobod*, cuprinse în versurile :

„Și mi se pare încă c-auz un jalnic glas
Zicînd aceste vorbe : „Ce vai ! a mai rămas,
Cînd *cea mai tare slavă* ca umbra a trecut,
Cînd *duhul cel mai slobod* cu dînsa a căzut."

Aflat lîngă ruine, poetul se vede „lîngă mormîntul slavei strămoșești" și din „tînguirea lucrurilor omenești" aude *jalnicul glas* care-i vorbește despre destrămarea iremediabilă a măririi trecutului. Sentimentul de deprimare izvorăște din starea meditativă care îi furnizează convingerea că au pierit și *cea mai tare slavă* și *duhul cel mai slobod*. Folosirea superlativului are o dublă semnificație : *și ca determinant al substantivelor respective și ca mijloc de exprimare, prin efect de rezonanță, a stării sufletești în care se află poetul*. Expresiile sînt interesante, în același timp, și prin izul arhaic pe care îl degajează astăzi. Nu numai *slavă, duh și slobod* vin parcă din vechime, dar și *tare*, semnificînd în același timp *de neînvins* și *durabil* pînă la veșnicie. Nu fără semnificație expresivă este și faptul antepunerii epitetului în prima expresie și postpunerii în a doua. Efecte poetice scoate autorul prin procedeul antepunerii epitetului adjectival și în : *liniștit minut, neagră soartă, jalnic glas*, fapt care are valoare stilistică de inversiune, pentru a cădea accentul atît pe puterea tranzitivă cît și pe cea reflexivă a epitetului.

Gîndul poetic e gînd metaforic. Și virtuozitatea lui Cîrlova se dovedește tocmai în crearea unor metafore surprinzătoare pentru epoca sa, ceea ce dă apariției lui caracterul unei apariții de salt, în comparație cu înaintașii și contemporanii săi. Metaforele : *în negura uitării, în viscol de dureri, pe aripile vremii*, la care se adaugă expresii figurate ingenioase, ca : *în liniștirea nopții, o tînguire de lucruri omenești*, fac din Vasile Cîrlova un premergător.

In analiza limbii lui Cîrlova nu trebuie trecută cu vederea construcția sintactică a perioadei, care dă ritmului suflu larg și muzicalitate :

„Cînd zgomotul de ziuă înceată preste tot,
Cînd noaptea atmosfera întunecă de tot,
Cînd omul de necazuri, de trude ostenit
In liniștirea nopții se află adormit,
Eu nici atunci, de gînduri, odihnă neavînd,
La voi fără sfială vin singur lăcrămînd
Și de vederea voastră cea tristă însuflat
A noastră neagră soartă descoper ne-ncetat."

Cîrlova nu s-a putut totuși realiza în scurta viață pe care a avut-o. In limba lui sînt reziduri pe care epoca sa nu le-a putut înlătura, cum sînt epitetele stufoase și organizate într-o inversiune caracteristică : „cele mai slăvite și cu temei de fier a omenirii fapte", „voi sînteți de cuvinte și de idei izvor" și altele. Ceea ce trebuie reținut este lupta poetului pentru a da sentimentelor sale o expresie adecvată și care îl transformă într-un militant și pe tărîmul dezvoltării limbii noastre literare.

Desigur că cercetarea limbii poetice a lui Vasile Cîrlova comportă o analiză mai amănunțită, dar într-o lecție la clasa a X-a nu se pot cuprinde decît cîteva trăsături esențiale — din care elevii să înțeleagă că poetul este un deschizător de drumuri.

*

Dacă în dezvoltarea limbii noastre literare poezia lui Vasile Cîrlova poate fi socotită ca moment inițial al intrării ei în epoca modernă, următorul moment de realizare amplă și superioară este momentul Bălcescu, reprezentativ pentru epoca pașoptistă.

Crearea limbii literare a fost rezultatul unei lupte lăsate moștenire în testamentul Văcărescului, luptă pe care Grigore Alexandrescu o sesizează pitoresc în *Epistola către Voltaire :*

„Altfel e-n țară la noi ; noi trebuie să formăm
Și să dăm un aer, un ton limbii cu care lucrăm,
Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim
Și nelucrate cîmpii de ghimpi să le curățim."

Limba literară devine o problemă națională. Ea trebuie să răspîndească ideile revoluției burghezo-democrate în jurnalele și revistele care apar, pe scena teatrelor, în adunările asociațiilor culturale, în cercetările științifice, în argumentarea oratorică. Literatura este pusă și ea în slujba ideilor revoluției, de unde necesitatea creării unei literaturi naționale originale. Era firesc ca în interiorul ei să se dezvolte deodată toate genurile și speciile literare, iar limba să dobîndească, în grad superior, însușiri tranzitive și reflexive, care să dea posibilitatea celor care o mînuiesc nu numai „să comunice", dar „să se și comunice". Această dublă intenționalitate este prezentată atît în operele literare cît și în cele științifice. Limba studiilor istorice ale lui Bălcescu se caracterizează tocmai prin prezența acestei însușiri. Sintetizînd aspirațiile epocii, N. Bălcescu le-a exprimat cu o putere de expresivitate care a dat limbii sale valoarea literară reprezentativă.

Analizînd opera sa fundamentală, *Românii supt Mihai-voievod Viteazul,* trebuie reliefat faptul că, deși operă științifică, eroii și evenimentele istorice sînt prezentate cu mijloacele literaturii artistice, ceea ce dă povestirii istorice caracter epic, fără să se știrbească adevărul științific. Participarea autorului la trăirea evenimentelor este intensă, iar atitudinea sa de înflăcărat patriot așterne peste narațiunea istorică un văl liric. Bălcescu este un scriitor romantic, de unde și patosul retoric al verbului său :

„Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pun înaintea ochilor fiilor ei cîteva pagini din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriașe pentru libertatea și unitatea națională cu care românii, sub povața celui mai vestit și mai mare din voievozii lor, încheiaseră veacul al XVI-lea. Povestirea mea va cuprinde numai opt ani 1593—1601, dară anii istoriei românilor cei mai avuți în fapte vitejești, în pilde minunate de jertfire către patrie. Timpuri de aducere-aminte glorioasă ! ...

Moștenitori ai drepturilor pentru păstrarea cărora părinții noștri au luptat atîta în veacurile trecute, fie ca aducerea aminte a acelor timpuri eroice să deștepte în noi simțămîntul datoriței ce avem de-a păstra și de-a mări pentru viitorime această prețioasă moștenire" [1].

[1] N. Bălcescu, *Românii supt Mihai-voievod Viteazul,* vol. I, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1965, p. 31.

Prezentarea limbii și stilului operei capitale a lui Bălcescu într-o lecție organizată ad-hoc nu poate fi, desigur, exhaustivă ; ea este circumscrisă la reliefarea cîtorva laturi caracteristice, laturi scoase în evidență, cu deosebire, de studiile speciale ale lui Tudor Vianu.

Adresîndu-se întregii națiuni pe care o cheamă la luptă pentru libertatea și unitatea națională, limba lui Bălcescu păstrează o seninătate gravă și creează o atmosferă morală plină de demnitate și înălțime spirituală — așa cum se anunță încă din primele rînduri ale *introducerii.*

Efecte mobilizatoare scoate Bălcescu prin folosirea patetică a întrebării retorice :

„Cine va veni să zdrobească această clasă apostată care, ieșind din sînul poporului, robise pe frații și pe părinții săi și ocărîse omenirea ?".

Dar acest procedeu de sintaxă poetică este întrebuințat pentru dezvăluirea dramatismului lăuntric al lui Mihai în ajunul expediției în Transilvania, dramatism pe care îl trăiește autorul însuși și-l comunică în același timp și cititorului (cartea IV, cap. XII).

Arta portretului, moștenită de la cronicari, dobîndește la Bălcescu contururi psihologice puse în lumina unei ambianțe de frescă. Murat al II-lea, de pildă, este un „duh slab și superstițios — dulce la trai, dar iute de mînie și adesea atunci și cu cruzime, era dat cu totul la misticism, la poezie și voluptate, amator de danț și de muzică . . ." [1]

Dar ceea ce constituie particularitatea esențială a stilului lui Bălcescu este, pe de o parte, justețea adjectivului, iar pe de alta, tehnica basoreliefului, obișnuită prin alternarea prezentului istoric al verbelor cu forme ale trecutului.

Este edificatoare pentru elevi, în acest sens, analiza următorului text.

„Sta să apună soarele după orizont, cînd vestea că ajutorul așteptat a sosit vărsă sperarea izbîndirei și un curagiu nou în inima acelii mîini de voinici români, care ca niște zmei se luptau, trăgîndu-se în fața nenumăratelor gloate ale unui dușman învingător. Acest ajutor încă ce ai noștri și-l închipuiau tare, nu era decît o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, căută a se folosi de acest

[1] *Idem*, p. 39.

neînsemnat ajutor şi de reîmbărbătarea oştilor sale, ca să smulgă biruinţa de la vrăjmaşi. El îşi *preumblă* privirea pe cîmpul bătăliei, *vede* mişcările turcilor şi după dînsele îşi *pregăteşte* pe ale sale. Sinan-Paşa, văzînd retragerea românilor, luase inimă şi vrea a-i desface şi a-i reschira de tot. Spre acest sfîrşit, în capul rezervei sale el umbla a trece podul spre a izbi pe ai noştri în frunte, în vreme ce Hassan-Paşa cu Mihnea Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se *aşază* cu ceata de curînd sosită la capul podului, spre a întîmpina pe Sinan, *trimite* pe căpitanul Cocea cu 200 unguri şi alţi atîţia cazaci pedeştri ca să ia pe vrăjmaşi pe la spate şi Albert Kiraly *aşează* cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziţie şi *stă* gata a trăsni pe vrăjmaşi de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrşind aceste pregătiri, Mihai *cugetă* în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci şi a îmbărbăta pe ai săi. El *hotărăşte* atunci a se jertfi ca altă dată şi a cumpăra biruinţa cu primejdia vieţii sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn cheamă în ajutoru-i protecţia mîntuitoare a dumnezeului armatelor, *smulge* o secure oştească de la un soldat, *se aruncă* în coloana vrăjmaşă ce-l ameninţă mai de aproape, *doboară* pe toţi ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraiman-Paşa, îi *zboară* capul, *izbeşte* şi pe alte capete din vrăjmaşi şi, făcînd minuni de vitejie, se *întoarce* la ai săi plin de trofee şi fără a fi rănit. Această faptă eroică *înfioară* pe turci, de spaimă, iar pe creştini îi *însufleţeşte* şi-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate". [1]

Fragmentul este revelator, în primul rînd, pentru caracterul cinematic al tabloului narativ pe care îl realizează, prin bogăţia verbelor şi prin plasarea în planuri de adîncime şi perspectivă a faptelor. E uşor de sesizat pentru elevi valoarea stilistică a prezentului istoric prin care autorul vrea să dea „viaţă fără de moarte" vitejiei lui Mihai, transportînd semnificaţia morală a faptelor în contemporaneitatea cititorului. De asemenea, e uşor de sesizat atitudinea autorului faţă de actele duşmanului, pe care le narează la trecut, pentru că ele aparţin trecutului în mod irevocabil.

Tabloul începe cu o creionare a cadrului în care se va desfăşura acţiunea, pentru care folosirea verbului la trecut (imperfect şi perfectul simplu) coincide cu semnificaţia dată pregătirii ce va aduce victoria : „Soarele *stă să apună*", „cînd

[1] *Idem*, p. 111, 115.

vestea *vărsă* sperarea izbîndei şi un curagiu nou în inima acelei mîini de voinici care ca nişte zmei se *luptau*" ... „Mihai *caută* a se folosi" ... etc. Partea principală a tabloului este însă povestită la prezent, printr-o acumulare de verbe dinamice a căror precipitare, către sfîrşit, implică accelerarea victoriei : „El *îşi preumblă* privirea", *„vede"*, „îşi *pregăteşte"*, *„trimite"*, *„se aşează"*, *stă* gata", *„hotărăşte"*, *„cheamă"*, *„smulge"*, *„se aruncă"*, *„doboară"*, *alungă* pe Caraiman-Paşa", îi *zboară* capul", *„izbeşte"*, se *întoarce"*, Efectul victoriei este exprimat tot prin prezentul indicativului al unor verbe cu rezonanţe psihologice şi morale contrarii pentru *„ai noştri"* şi pentru turci („Această faptă eroică *înfioară* pe turci de spaimă, iar pe creştini îi *însufleţeşte* şi-i *aprinde* de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate").

Dar Bălcescu foloseşte prezentul istoric nu numai pentru relevarea faptelor *nepieritoare* ale lui Mihai şi ale ostaşilor săi, ci, atunci cînd e cazul, pentru a da prezenţă şi acţiunilor duşmane. In acest caz însă, prezentul indică o scurtă durată, pentru că el este împins în trecut în mod definitiv de prezenţa invincibilă a eroismului celor dintîi.

„Sinan, văzînd aceasta, spre a da curagiu la ai săi *ia* ofensiva şi *trece* podul. Dar deodată *se vede* oprit în faţă de Mihai ca de un zid de piatră tare (...) şi turcii minunaţi de îndrăzneala cu care românii, ce-i priveau ca biruiţi, îi *izbesc* acum, *încep* a fugi răsleţiţi" ...

De remarcat că prezentul verbelor din expresiile *„se vede oprit"* şi *„încep a fugi răzleţiţi"* contrastează cu prezentul verbelor care subliniază acţiunea lui Mihai, pentru că ele permanentizează înfrîngerea duşmanului.

Valoarea stilistică a adjectivului ca epitet poate fi uşor sesizată de epevi şi din analiza fragmentului citat mai sus, în care pot fi identificate şi celelalte mijloace artistice caracteristice limbii lui Bălcescu. O analiză mai fructuoasă este însă, în acest sens, aceea a descrierii Ţării Ardealului. Inainte de a trece la această analiză, nu mă pot opri de a semnala valoarea epitetelor cu care încarcă substantivul *entuziasm* din propoziţia : *„şi-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate"*.

Pentru a determina starea morală de avînt patriotic a ostaşilor români, autorul nu se mulţumeşte s-o caracterizeze numai prin *entuziasm*, adăugîndu-i determinarea *eroic*, ci completează această determinare printr-una apoziţională — „izvor bogat de fapte minunate" —, în care se reliefează însă două epitete adjectivale: *bogat* şi *minunate*. Starea aceasta de entuziasm caracteristic este, în acelaşi timp, şi a autorului şi el nu şi-o poate stăpîni, lăsînd-o să năvălească spre cititor într-o abundenţă expresivă nereţinută.

Intr-o lecţie despre limba şi stilul operei lui Bălcescu nu se poate trece peste frumuseţea descrierii Ardealului din Cartea IV-a (*Unitatea naţională*) fără a ştirbi contribuţia cea mai de seamă la înţelegerea măiestriei scriitorului. Insemnătatea fundamentală a realizării artistice a acestui tablou constă în virtualitatea pe care o închide în perspectiva istorică a dezvoltării limbii noastre literare pe o anumită latură a ei. Privită retrospectiv de pe culmea vremii noastre, ne dăm seama că ea anunţă, într-o epocă mai apropiată, pe Al. Odobescu şi, peste un veac, pe Geo Bogza.

O lectură expresivă, în care să se prindă tonul şi cadenţa muzicală a frazelor, va crea în clasă acea atmosferă de plăcere estetică prielnică nevoii de a porni mai departe spre adîncurile frumuseţii.

Voi transcrie fragmentul pentru a-l avea la îndemînă:

„Pe culmea cea mai naltă a munţilor Carpaţi, se întinde o ţară mîndră şi binecuvîntată între toate ţările semănate de Domnul pre pămînt. Ea seamănă a fi un măreţ şi întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sînt adunate şi aşezate cu măiestrie toate frumuseţile naturale ce împodobesc celelalte ţinuturi ale Europei... Un brîu de munţi ocoleşte, precum zidul o cetate, toată această ţară şi dintr-însul, ici-colea, se desfac, întinzîndu-se pînă în centrul ei, ca nişte valuri proptitoare, mai multe şiruri de dealuri nalte şi frumoase, măreţe pedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi şi peste lunci. Mai presus de acel brîu muntos, se înalţă două piramide mari de munţi, cu crestele încununate de o veşnică diademă de ninsoare, care, ca doi uriaşi, stau la ambele capete ale ţării, cătînd unul în faţa altuia. Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie, ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munţi. Şi nu departe de aceste locuri, care îţi aduc aminte na-

[1] *Idem*, vol. II, p. 78, 79.

tura țărilor din miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizînd împreună Aci stejarii, brazii și fagii trufași înalță capul lor spre cer; alături te afunzi într-o mare de grîu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul. Oriîncotro te-i uita, vezi colori felurite ca un întins curcubeu și tabloul cel mai încîntător farmecă vederea. Stînci prăpăstioase, munți uriași, ale căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoasee, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle a căror limpede apă lin curge printre cîmpiile înflorite, pîraie repezi, care mugind groaznic se prăvălesc în cataracte printre acele amenințătoare stînci de piatră, care plac vederii și o înspăimîntă totdeodată. Apoi, în tot locul, dai de rîuri mari cu nume armonioase, ale căror unde port aurul. În pîntecele acestor munți zac comorile minerale cele mai bogate și mai felurite din Europa: sarea, ferul, argintul, arama, plumbul, mercurul, zincul, antimoniul, arsenicul, cobaltul, tuteaua, teluriul și, în sfîrșit, metalul cel mai îmbelșugat decît toate, aurul, pe care îl vezi strălucind pînă și prin noroiul drumurilor.

Astfel este țara Ardealului."

E o descriere panoramică. Sentimentul autorului se manifestă ca o vibrație profundă și permanentă de dragoste și admirație patriotică. Bălcescu vede peisajul transilvănean cu ochiul patriotului revoluționar de la 1848 și proiectează viziunea sa departe în trecut, pentru a o readuce în fața contemporanilor săi mai vie, mai mobilizatoare la luptă pentru unitatea națională. Pătrunsă de un vibrant suflu liric, descrierea împrumută elementele odei. Menținîndu-se în plan metaforic, ea dă viață peisajului prin personificare și comparație, în așa fel încît sub vălul peisagistic simți ridicîndu-se din istoria sa zbuciumată poporul Transilvaniei.

Intenția hiperbolizantă a verbului bălcescian nu depășește, ci face mai vie realitatea prinsă în descrierea poetică. Construcția arhitectonică a tabloului nu neglijează elementele picturale, ci le adaugă ca podoabe firești ce concură la armonia întregului, dînd rezonanței morale pe care o stîrnește consistență materială. Un rol aparte în valoarea stilistică prin care autorul, în mod deosebit, „se comunică" îl are epitetul adjectival, mai întotdeauna dublat și așezat fie înaintea substantivului, fie după, sau unul înainte și altul după. Variația aceasta este strîns legată de exprimarea con-

ținutului sufletesc al autorului: „O țară mîndră și binecuvîntată; un măreț și întins palat; șiruri de dealuri nalte și frumoase, măreție pedestaluri înverzite; veșnică diademă de ninsoare" etc. La determinarea adjectivală se adaugă, pentru intensificarea frumuseții și ca o dezvăluire a insistenței cu care autorul își formulează convingerile, epitete complexe constînd în comparații, apoziții, propoziții atributive: „Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură (apoziție), unde sînt adunate și așezate cu măiestrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei..."

Instructivă și edificatoare în același sens poate fi și analiza frazei: „Un brîu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară și dintr-însul, ici-colea, se desfac, întinzîndu-se pînă în centrul ei, ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri nalte și frumoase, măreție pedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci". Imaginea este impunătoare și ea este realizată prin forța dinamică a mijloacelor artistice și a cuvintelor înseși. Metafora *„un brîu de munți"* conține în ea mișcarea pe care o intensifică verbul *ocolește* și o întregește comparația *„precum zidul o cetate"*. *Zidul* însuși nu este încremenit, din el *„se desfac, întinzîndu-se ... șiruri de dealuri nalte"*. Nu numai verbele conțin în ele mișcarea, ci și substantivul *șiruri,* precum și adjectivul *înalte.* Comparația metaforică *„ca niște valuri proptitoare"* sugerează același dinamism nu numai prin valoarea stilistică a substantivului *valuri,* dar mai ales prin aceea a adjectivului *proptitoare,* în care simți opintirea permanentă. Dacă apoziția metaforică *„măreție pedestaluri verzi"* s-ar părea că dă șirurilor de dealuri o oarecare nuanță statică, impresia este spulberată imediat de atributiva ce urmează: *„care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci"*, verbul *varsă* este dominant și susținut în acțiunea sa neîntreruptă de prepoziția *peste,* repetată, îmbinînd în ea nuanța modală cu cea spațială.

Continuată în acest fel, analiza textului dezvăluie din ce în ce valori stilistice remarcabile. Voi mai stărui numai asupra uneia. Panorama ce se întinde în fața ochiului fermecat de nuanțarea tabloului este punctată printr-o enumerare în care se reliefează epitetul adecvat: *stînci prăpăstioase, munți uriași, ale căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întune-*

coase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle a căror limpede apă lin curge printre cîmpiile înflorite, pîraie repezi, care mugind groaznic se prăvălesc în cataracte printre acele amenințătoare stînci de piatră, care plac vederii și o înspăimîntă totdeodată.

Valoarea expresivă a epitetelor este evidentă, dar poetul din ființa lui Bălcescu, neastîmpărat, caută noi determinări pentru a-și potoli setea, pentru a-și realiza catharsis-ul preaplinului său sufletesc. De aceea, *la munți uriași* adaugă *„ale căror vîrfuri mîngîie norii"* nu numai pentru a întregi impresia înălțimii, dar pentru a da acestor *munți uriași*, într-o personificare metaforică, delicatețea și subtilitatea umanismului de care poetul este animat și a cărui expresivitate o realizează verbul *mîngîie*. La fel procedează cu *pîraie repezi*. Atributiva explicativă ce succede imediat *„care mugind groaznic se prăvălesc în cataracte printre acele amenințătoare stînci de piatră"* dezvăluie nu numai bogata frumusețe dinafară, ci și înfiorarea lăuntrică în care se reflectă și pe care autorul o exprimă prin două atributive coordonate: *„care plac vederii și o înspăimîntă totdeodată"*.

Cînd vorbește însă de comorile minerale care zac în pîntecele munților, Bălcescu nu mai recurge la epitet, ci se mulțumește numai cu o enumerare bogată, aceasta fiind grăitoare prin ea însăși. Dar și de data aceasta face o excepție cînd ajunge la *aur*, cu care încheie șirul enumerării.

Fraza lui Bălcescu încîntă și prin virtuțile ritmice, cu o muzicalitate de vers, în care se împletesc accentele dactilice cu cele trohaice. Să încercăm să citim fragmentul de mai sus cu mai multă atenție auditivă și vom descoperi imediat unitățile specifice ale ritmului: munți / u-ri-ași; mîn-gîie / no-rii; lunci în-ver-zi-te; văi ră-co-roa-se; gîr-le a / căror / lim-pe-de / a-pă; pî-ra-ie / re-pezi".

„Versul": *Gîrle a căror limpede apă lin curge* adaugă muzicalității o notă în plus prin armonia imitativă produsă de aliterația *le, li, li*.

Lecția poate fi încheiată prin citarea următoarelor observații ale lui M. Eminescu:

„Limba lui Bălcescu este totodată culmea la care a ajuns românimea îndeobște de la 1560 începînd și pînă astăzi...

Deşi Bălcescu se întemeiază pretutindeni pe izvoare şi scrierea lui e rezultatul unei îndelungate şi amănunţite munci, totuşi munca nu se bagă nicăieri în seamă, precum în icoanele maieştrilor mari nu se vede amestecul amănunţit de văpsele şi desemnul îngrijit linie cu linie. O neobicinuită căldură sufletească, răspîndită asupra scrierii întregi, topeşte nenumărate nuanţe într-un singur întreg şi, asemenea scriitorilor din vechime, el îi vede pe eroi aevea şi-i aude vorbind după cum le dictează caracterul şi-i ajunge mintea, încît toată descrierea persoanelor şi întîmplărilor e dramatică, fără ca autorul să-şi fi îngăduit a întrebuinţa iscodiri proprii ca poeţii." [1]

*

Intenţia lucrării de faţă este circumscrisă la comunicarea cîtorva încercări de experienţă personală cu privire la lămurirea dată elevilor, în anume lecţii, asupra unor particularităţi de limbă şi stil ale scriitorilor pe care îi studiază. In mod firesc, în analiza literară a unei opere este implicată şi analiza mijloacelor de exprimare artistică. In orele de clasă nu se poate da totuşi extensiunea cuvenită acestei analize. Dar ea devine imperioasă pentru anumiţi scriitori, cel puţin cu privire la opera indicată de programă. Am încercat, mai sus, să arăt cum am procedat în cazul lui Vasile Cîrlova şi al lui N. Bălcescu. Dintre scriitorii generaţiei de la 1848 mă voi opri asupra lui Vasile Alecsandri, dar, înainte de a ajunge la el, cîteva reliefări asupra particularităţilor de limbă şi stil ale unor scriitori reprezentativi, ca : Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi şi Alecu Russo, sînt indispensabile.

In exagerarea sa romantică, Eminescu admira pe precursorii pentru că „au scris o limbă ca un fagure de miere". Aprecierea nu este în întregimea ei valabilă, dar ne dăm seama de sentimentul eminescian cînd considerăm la justa ei valoare lupta acestora pentru crearea unei asemenea limbi. In această vastă şi migăloasă luptă, locul lui Grigore Alexandrescu este cu deosebire meritoriu.

---

[1] In : G. Bulgăr, *Problemele limbii literare în concepţia scriitorilor românii*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1966, p. 143.

In studiul său monografic *Gr. M. Alecsandrescu*, G. Călinescu îl apreciază astfel pe poet: „Intr-o parte a ei, poezia lui Grigore Alecsandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi", luînd noțiunea de *lamartinism* în înțelesul unei categorii, al unui mod de a privi universul, reprezentat atunci mai ales prin Lamartine, și nu în sensul de imitație a poetului francez. „Azi — adaugă G. Călinescu — schimbarea gustului a stins strofele lui Grigore Alecsandrescu și urechea rămîne cîteodată jignită de impuritatea vocabularului. Totuși, așezîndu-ne în timpul romantic, descoperim la poet tehnica marilor solemne instrumente muzicale, înaltul hieratism al melancoliei." [1] E cazul începutului poeziei *Umbra lui Mircea. La Cozia.*

„Ale tunurilor umbre peste unde stau culcate;
Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Și-ale valurilor mîndre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc."

Imaginea creată de poet rămîne prea puțin în planul vizual, mișcarea ei interioară fiind transmutată imediat pe valurile muzicale *ale unei cadențe de orgă*. Armoniile imitative, cu efectele lor onomatopeice, dau personificării semnificația de mișcare istorico-socială. Cezura prelungită la mijlocul versului n-are numai semnificația ritmică muzicală, ci ea marchează și ritmul dezvoltării istorice, pe unul din piscurile căreia veghează solemn figura lui Mircea.

Apariția fantomei lui Mircea este învăluită într-o atmosferă de mister, pe care autorul o creează cu mijloace simple, dar ingenios mînuite: enumerația, repetiția, punctele de suspensie. Indeosebi, punctele de suspensie, punînd distanțe între cuvinte, dau acestora o anumită pondere stilistică, prin care se nuanțează mișcarea emotivă stîrnită de imaginea evocată:

„Este ceasul nălucirii: un mormînt se dezvelește,
O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc...
Iese... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește...
Rîul înapoi se trage... munții vîrful își clătesc."

[1] G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 109.

Apariția fantomei, „poetul o urmărește hamletian“ [1] și mirarea înfiorată se precipită într-un imperativ :

„Ascultați !... marea fantomă face semn... dă o poruncă...“

Dar mirarea se transformă în întrebare și poetul se angajează în dialog cu Oltul, îngrozit și el de apariția fantomei. De remarcat în această întrebare comparația indirectă și subtilă a lui Mircea cu Traian, *„cinste a Romei“*, și cu Decebal al cărui nume îl sugerează prin metafora *„Uriaș e al Daciei“*. In răspunsul Oltului, numele repetat al lui Mircea este luat de succesiunea neîntreruptă a valurilor Dunării pentru a-l preda mării, creînd astfel o imagine sugestivă a formulei de intitulare voievodală a domnitorului : „Io Mircea Mare Voevod și Domn (...) stăpînind și domnind toată țara Ungro-vlahiei și părțile de peste munți (...) și de amîndouă părțile de peste toată Dunărea și pînă la Marea cea mare“.

Lăsînd la o parte „impuritățile vocabularului“ lui Gr. Alecsandrescu, inerente, într-un fel, epocii, ne dăm seama că sîntem în fața unui adevărat „poet modern, matur și cu anvergură artistică“. [2]

„Dar aportul cel mai masiv pe care l-a adus Alexandrescu la dezvoltarea stilistică este, fără îndoială, — după cum observă Silvian Iosifescu — legat de mijloacele comicului, de mîntuirea ironiei și umorului.“ [3] Iată de pildă, în *Satiră. Duhului meu,* portretul satiric al „domnișorului“ de salon :

„Vezi domnișoru-acela, care toate le știe,
Căruia vorba, duhul, îi stă în pălărie,
In chipul d-a o scoate cu grații prefăcute ?
Hainele de pe dînsul sînt la Paris cusute :
Singur ne-ncredințează. Lorneta atîrnată
Este și mai streină, d-o formă minunată ;
Vrea s-o cumpere prințul, dar ca un om cuminte,
Dumnealui o tocmise ceva mai înainte“.

---

[1] *Idem* p. 175.

[2] Silvian Iosifescu, *Grigore Alexandrescu,* Editura tineretului, p. 110.

[3] *Op. cit.*, p. 113.

Ironia este realizată, în același timp, și prin vorbirea indirectă liberă, pe care autorul o folosește cu mult efect. Acest procedeu este frecvent și în fabule. Dar efecte ironice suculente scoate poetul folosind cu gravitate filozofică prefăcută arguția sofistică. Introducerea din fabula *Toporul și pădurea* [1] e un model clasic. Acest preambul al fabulei — într-adins prea lung — nu-și are scopul în el însuși, ci în strînsă legătură cu conținutul moralizator al încheierii. Pentru fabulist, concluzia fabulei

„Că în fiește țară
Cele mai multe rele nu vin de pe afară,
Nu le aduc străinii, ci ni le face toate
Un pămîntean de-ai noștri, o rudă sau un frate"

e un adevăr etern care își are începutul în vremuri imemoriale („Și p-ai cărui strămoși, zău, nu poci să vi-i spui").

După cum s-a observat, fabulele lui Gr. Alexandrescu au construcția unor scenete în care personajele se mișcă și vorbesc în conformitate cu caracterul lor. Dramatizarea povestirii alegorice, din care urmează să tragă învățătura, este realizată, deopotrivă, prin dialog și prin stilul indirect liber, la care adaptează alternările metrice ale versului de la 6 și 7 silabe la cel de 14 silabe.

Stilul lui Gr. Alexandrescu are o deosebită flexibilitate, trecînd de la oralitatea familiară a epistolei și fabulei, la solemnitatea din lirica patriotică și gravitatea tonului aforistic din meditații. Sinteză a străduințelor unei epoci, limba poeziei lui Gr. Alexandrescu este, în același timp, pe o anumită latură a dezvoltării sale, și deschiderea unei perspective trasate cu fermitate artistică.

*

Limba operei literare a lui *Costache Negruzzi* este, în general, limba unui memorialist care aduce în fața cititorului faptele văzute și trăite, autorul rămînînd oarecum deoparte. El împinge înainte realitatea obiectivă, prezentînd-o ca în opera dramatică, făcîndu-i loc în primul plan și luînd locul notațiilor subiective. Limba nuvelei istorice *Alevandru*

[3] Fiind prea cunoscută, nu se mai reproduce.

Lăpușneanul este ilustrată în această privință. Expresivitatea ei constă în forța cu care lasă evenimentul să vorbească, fără să simți prezența povestitorului.

Pentru a face pe elevi să înțeleagă această trăsătură, trebuie să pornim de la prezentarea paralelă a textului cronicii din care s-a inspirat și a textului corespunzător al nuvelei. De pildă, textul episodului întîlnirii lui Lăpușneanu cu solii Tomșii. Iată textul cronicii:

„Deaca au mers solii Tomșii și i-au spus, zic să fie zis Alexandru-vodă: „De nu mă vor, eu îi vor pre ei și de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dînșii și tot voi merge, ori cu voie, ori fără voie". Decii pre soli i-au oprit și au trimis hochiamurile împăratului la tătari, de au acoperit țara, ca un roiu, prădîndu și arzîndu. De altă parte el au intrat cu turcii și cu oastea ce au avut lîngă sine. Văzîndu Tomșa-vodă că împotriva acei puteri nu va putea sta, cu sfetnicii săi, cu Moțoc vornicul și Veveriță postelnicul și cu Spancioc spătar, au trecut în Țara Leșească și s-au așezat la Liov, după ce au domnitu 5 săptămîni."

Iată și textul nuvelei:

„— Doamne, — zise un aprod apropiindu-se, — niște boieri sosind acum cer voie să se înfățișeze la măria ta!

— Vie, răspunse Alexandru.

Curînd intrară, sub cortul unde el ședea încongiurat de boierii și căpitanii săi, patru boieri, din care doi mai bătrîni, iar doi juni. Aceștii erau vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și Stroici.

Apropiindu-se de Alexandru-vodă, se închinară pînă la pămînt, fără a-i săruta poala după obicei.

— Bine-ați venit, boieri, zise acesta silindu-se a zîmbi.

— Să fii, măria ta, sănătos, răspunseră boierii.

— Am auzit, — urmă Alexandru, — de bîntuirile țării și am venit s-o mîntui; știu că țara m-așteaptă cu bucurie.

— Să nu bănuiești, măria ta, — zise Moțoc, — țara este liniștită și poate că măria ta ai auzit lucrurile precum nu sînt; căci este obiceiul norodului nostru, să facă dîn țînțar, armăsar. Pentru aceea obștea ne-au trimis pre noi să-ți spunem că norodul nu te vrea, nici te iubește, și măria ta să te întorci înapoi ca...

— Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau, — răspunse Lăpușneanul, a cărui ochi scînteiară ca un fulger, — și dacă voi nu mă iubiți, eu

vă iubesc pre voi, şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă-ntorc? Mai de grabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt! A! Nu mă vrea ţara! Nu mă vreţi voi, cum înţeleg?"[1]

Simplei relatări din cronică, C. Negruzzi i-a dat amploare dramatică, ascuţindu-i conflictul şi precipitîndu-i replicile. Lăpuşneanu întrerupe brusc răspunsul lui Moţoc şi replica lui devine fulgerătoare, fapt pe care îl subliniază autorul. Mai mult, ea este amplificată, şi în rezonanţa ei lăuntrică dezvăluindu-i hotărîrea de nezdruncinat („Să mă întorc? Mai de grabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt") şi în precizarea cauzei („A! Nu mă vrea ţara! Nu mă vreţi voi, cum înţeleg?").

Întrebările din replica lui Lăpuşneanu nu mai au sensul interogaţiilor retorice obişnuite: ele sînt întrebări dramatice cu ajutorul cărora personajul loveşte, fulgeră; mînia sa se dezlănţuie nestăpînit, nu pentru că n-ar putea-o stăpîni, ci pentru că nu vrea s-o stăpînească. Vrea numai s-o dirijeze, să-i dea sensul şi direcţia spre obiectiv.

Stîrnită de răspunsul lui Veveriţă care vrea să apere pe Tomşa („— Ticălos nu poate fi acela ce s-au învrednicit a se numi unsul lui Dumnezeu"), replica lui Lăpuşneanu se transformă într-o avalanşă de întrebări, încheindu-se cu un hohot de rîs:

„— Au doar nu sînt şi eu unsul lui Dumnezeu? Au doar nu mi-aţi jurat şi mie credinţă, cînd eram numai stolnicul Petre? Nu m-aţi ales voi? Cum a fost oblăduirea mea? Ce sînge am vărsat? Care s-au întors de la uşa mea, fără să cîştige dreptate şi mîngîiere? Şi însă, acum nu mă vreţi, nu mă iubiţi? Ha! ha! ha!."

Procedeul este folosit şi mai departe, cînd Lăpuşneanu îl are pe Moţoc singur în faţa lui şi-l judecă.

„— Să mă încred în voi? zise Lăpuşneanu înţelegînd planul lui. Pe semne gîndeşti că nu ştiu zicătoarea moldovenească: „Lupul părul schimbă, iar năravul ba"? Pe semne nu vă cunosc eu şi pre tine mai vîrtos? Nu ştii că, fiind mai mare peste oştile mele, cum ai văzut că m-au biruit, m-ai lăsat? Veveriţă îmi este vechi duşman, dar încăi niciodată nu s-a ascuns; Spancioc este încă tînăr, în inima

[1] C. Negruzzi, *Păcatele tinereţelor*, „Biblioteca pentru toţi", 1959, p. 90—91.

lui este iubire de moşie; îmi place a privi sumeţia lui, pe care nu se sileşte a o tăinui. Stroici este un copil, care nu cunoaşte încă pre oameni, nu ştie ce este îmbunarea şi minciuna; lui i se par că toate păsările ce zboară se mănîncă. Dar tu, Moţoace? învechit în zile rele, deprins a ciocoi la doi domni, ai vîndut pre Despot, m-ai vîndut şi pre mine, vei vinde şi pre Tomşa; spune-mi, n-aş fi un nătărău de frunte, dacă m-aş încrede în tine? Eu te iert însă, c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înşela şi îţi făgăduiesc că sabia mea nu se va mînji în sîngele tău; te voi cruţa, căci îmi eşti trebuitor, ca să mă mai uşurezi de blăstămurile norodului. Sînt alţi trîntori de care trebuie curăţat stupul." [1]

De data aceasta se simte în întrebările Lăpuşneanului acea forţă stăpînită a celui care este deplin încredinţat de victorie şi vrea să-şi dovedească mărinimia fără să renunţe la aspra admonestare a adversarului învins. Mai mult, fără ca acesta să bănuiască, îi strecoară în formula cruţării şi avertismentul neîndurător: *„Te voi cruţa, căci îmi eşti trebuitor, ca să mă uşurezi de blăstămurile norodului"*. E aici închisă taina deznodămîntului fatal al lui Moţoc care este aruncat în ghearele „hidrei cu multe capete".

Maestru al expresiei dezvăluitoare a psihologiei mulţimii se dovedeşte C. Negruzzi cînd foloseşte aceleaşi mijloace scenice pentru reliefarea trăsăturilor specifice ale acestei psihologii:

„In vremea aceasta, armaşul se suise pe poarta curţii şi, făcînd semn, strigă:

— Oameni buni, măria sa vodă întreabă ce vreţi şi ce cereţi? Şi pentru ce aţi venit aşa cu *zurba*?

Prostimea rămase cu gura căscată. Ea nu se aştepta la asemenea întrebare. Venise fără să ştie pentru ce a venit şi ce vrea. Incepu a se strînge în cete-cete şi a se întreba unii pe alţii ce să ceară. In sfîrşit începură a striga:

— Să micşoreze dăjdiile! — Să nu ne mai zăpciască!

— Să nu ne mai împlinească! — Să nu ne mai jăfuiască!

— Am rămas săraci! — N-avem bani! Ne i-au luat toţi Moţoc! — Moţoc! — Moţoc! El ne beleşte şi ne pradă!

— El sfătuieşte pre vodă! — Să moară!

— Moţoc să moară! Capul lui Moţoc vrem!

[1] *Idem*, p. 92—93.

Acest din urmă cuvînt găsind un eho în toate inimile, fu ca o schinteie electrică. Toate glasurile se făcură un glas şi acest glas striga: „Capul lui Moţoc vrem". [1]

Tabloul măcelăririi celor 47 de boieri este semnificativ, din punctul de vedere pe care îl urmărim, tot pentru prezentarea dramatică a faptelor. Dincolo de descrierea autorului apare acţiunea care se impune vederii noastre, cititorul devenind imediat spectator, iar descrierea, indicaţie de mişcare în scenă pentru actori.

„Închipuiască-şi cineva, într-o sală de cinci stînjeni lungă şi de patru lată, o sută şi mai mulţi oameni ucigaşi şi hotărîţi spre ucidere, călăi şi osîndiţi, luptîndu-se unii cu furia deznădejdii şi alţii cu aprinderea beţiei. Boierii, neavînd nici o grijă, suprinşi mişăleşte pe din dos, fără arme, cădeau făr-a se împotrivi. Cei mai bătrîni mureau făcîndu-şi cruce; alţii însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacîmurile mesei se iăceau arme în mîna lor; unii, deşi răniţi, se încleştau cu furie de gîtul ucigaşilor, şi nesocotind ranele ce primeau, îi strîngeau pîn-îi înăduşeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, îşi vindea scump viaţa. Mulţi lefecii pieriră, dar în sfîrşit nu mai rămasă nici un boier viu. Patruzeci şi şapte de trupuri zăceau pe parchet! In lupta şi trînta aceasta, masa se răsturnase, ulcioarele se spărseseră, şi vinul cu sînge făcuse o baltă pe lespezile salei." [2]

Pentru a da impresia de durată a întregii acţiuni, de mişcare continuă, de involburare a întregului episod, autorul foloseşte imperfectul indicativului ca timp al verbelor. Chiar şi secvenţa finală a acestui dramatic film este prezentată sub acelaşi imperiu al duratei: „Patruzeci şi şapte de trupuri *zăceau* pe parchet!" Numai pentru a determina cadrul în care s-a desfăşurat cruntul măcel, verbul este pus la mai mult ca perfect, precizîndu-se impresia de ansamblu („masa se *răsturnase,* ulcioarele se *spărseseră,* vinul *făcuse* o baltă"). Pentru aceeaşi nevoie de cadru, să se observe că începutul fiecăreia din cele patru părţi ale nuvelei este prezentat cu verbul la mai mult ca perfectul indicativului.

---

[1] *Idem,* p. 104—105.
[2] *Idem,* p. 103.

Citatele de mai sus sînt ilustrative, în același timp, și pentru semnalarea influenței folclorice în limba lui Negruzzi și pentru folosirea cumpătată a unor forme arhaice necesare la prefigurarea atmosferei de epocă („bîntuirile țării", „să facă din țînțar armăsar", „lupul părul schimbă, iar năravul ba", „i se par că toate păsările ce zboară se mănîncă" etc.).

*

Cu poemul în proză *Cîntarea României, Alecu Russo* pune în evidență practică eficacitatea folosirii creatoare a elementului folcloric în limba poetică. Cercetător iscusit al „poeziei poporale", el a descoperit nu numai sensuri și semnificații noi și adînci ale creației folclorice, dar și subtilități artistice neîntrecute. Valoarea estetică a poeziei populare este ridicată la un rang de model, dîndu-i în același timp, valabilitate de „adevărată literatură de care se pot mîndri românii". Versurile populare, „poleite cu razele geniului", sînt făurite de un mare artist care și-a creat „o limbă curată, expresivă, armonioasă". Aceste calități superioare ale limbii poetice s-a străduit Alecu Russo să le transpună în limba operei sale. De la primele versete ale *Cîntării României* simți prezența vibrantă a limbii folclorice și originalitatea autorului în a o folosi în mod creator.

Întregul poem este străbătut de vibrații muzicale care se armonizează într-un tot simfonic, într-o *cîntare* de înaltă organizare orchestrală. Sentimentul patriotic al autorului dobîndește expresii de odă și imn, de baladă lirică și de manifest mobilizator, alternînd cu colorit de pastel și rezonanțe de meditație filozofică. Fundat în compoziția sa pe contraste și antiteze, poemul realizează efecte morale de o mare putere educativă.

Procedeele și mijloacele stilistice sînt, în general, cele ale romantismului. Tonul retoric cunoaște game variate, predominate de interogații și exclamații, al căror ecou e prelungit în mod sugestiv de pauza punctelor de suspensie.

Să analizăm mai de aproape cîteva versete.

„Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor; limpede și senin cerul tău; munții se înalță

trufaşi în văzduh ; rîurile, ca brîie pestriţe, ocolesc cîmpurile ; nopţile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zîmbetul tău e aşa de amar, mîndra mea ţară ?." [1]

Versetul se remarcă prin relevarea frumuseţii peisagistice pe care poetul o foloseşte ca fundament moral al întrebării finale. In prima frază, efectul poetic este realizat printr-o inversiune caracteristică, anume antepunerea numelui predicativ : *„Verzi* sînt dealurile tale, *frumoase* pădurile şi dumbrăvile, *limpede şi senin* cerul tău". Faptul că verbul copulativ nu se repetă în propoziţia următoare şi nici în ultima în care ar fi trebuit să i se schimbe numărul scoate mai mult în relief accentul pe care autorul îl pune pe valoarea calitativă a numelor predicative. De astfel, acestea ca adjective au rol stilistic, în acelaşi timp, de epitete. Caracterul general al acestora se diminuează, evoluînd spre concret prin influenţa contaminantă a epitetului *spînzurate,* determinant pe lîngă *dumbrăvile.* In fraza următoare, accentul se pune pe valoarea stilistică a verbelor, cărora le adaugă epitetul corespunzător, atunci cînd expresia lor nu este suficientă : „Munţii se *înalţă trufaşi*", „rîurile *ocolesc ca brîie pestriţe*" ; dar le lasă liberă puterea de expresie atunci cînd ele au rezonanţa necesară proprie : „nopţile tale *încîntă* auzul", „ziua *farmecă* văzutul...". De remarcat, în acest din urmă caz, elementul auditiv cu care este construită imaginea *„nopţile tale încîntă auzul"* şi care trezeşte în conştiinţa cititorului o întreagă armonie de sunete. Întrebarea retorică cu care se încheie versetul îşi găseşte forţa mobilizatoare în contrastul dintre marea frumuseţe a ţării — *mîndra mea ţară* — şi *zîmbetul amar* izvorît din starea lipsei de libertate naţională şi socială a poporului. Copularea originală a adjectivului *aşa de amar* cu subiectul *zîmbetul tău* scoate în relief starea morală caracteristică.

Virtuozitatea stilistică a lui Alecu Russo dobîndeşte semnificaţii deosebite cînd învăluie un tablou concret în construcţii alegorice şi-i dă putere de generalizare. Versetul 37 este ilustrativ în această privinţă :

[1] Alecu Russo, *Cîntarea României,* Editura tineretului, Biblioteca şcolarului, 1962, p. 115.

„Vîjie crivățul... se clatină pămîntul... Răsună buciumele... Oamenii se izbesc cu oameni... zalele cu focul, piepturile cu oțelul... vitejii cad morți în țărînă... sîngele desfundă pămîntul... leșuri plutesc pe rîuri... pîrjolul se învîrtește în toate părțile. Strigătele luptătorilor și clăncăirea paloșelor încrucișîndu-se răsună cu huet... Ce te-ai făcut, mare vizir?... Unde-ți sînt voinicii, pașă cu trei tuiuri? Vîntul împotrivirii sfarmă zăbalele armăsarilor tăi... Năvala se trase înapoi, spăimîntată de piepturile goale ale vitejilor!...

Cine fuge colo în vale cu brîul descins... cu turbanul desfăcut... cu pala zdrobită.. Sultanul cel fălos.... Sultanul groaznicul!... Fugi... și erai împăratul împăraților... numele tău îngrozea mai mult decît o oștire..." [1]

Este, fără îndoială, descrierea unei bătălii concrete, care parcă descinde, în izvoarele ei, din cartea lui Bălcescu, dar acest tablou este ridicat la rang general întruchipînd vitejia poporului român în trecutul lui glorios. In descriere, alegoria se îmbină cu hiperbola și expresia metaforică își concretizează sensurile, fiind potențată de o sintaxă poetică în care domină întrebările retorice, exclamațiile și punctele de suspensie: „Vîjie crivățul... se clatină pămîntul... Răsună buciumele... (...) Ce te-ai făcut, mare vizir?" etc. Prin aceleași mijloace se realizează și usturătoarea ironie din finalul versetului: „Cine fuge colo în vale cu brîul descins... cu turbanul desfăcut... cu pala zbrobită?... Sultanul cel fălos... Sultanul groaznicul!... Fugi... și erai împăratul împăraților... numele tău îngrozea mai mult decît o oștire...".

Dinamismul tabloului este realizat prin bogăția verbelor de mișcare și îndeosebi prin valoarea lor onomatopeică cu care realizează armonia imitativă necesară: *vîjie, se clatină, răpună, se izbesc, desfundă, plutesc, se învîrtește, răsună cu huet.* Vocabularul principal este luat din baladele populare și întregul fragment are alura unui cîntec bătrînesc.

Am amintit mai sus despre tonul de manifest pe care îl are în concluziile sale *Cîntarea României.* De observat în această privință retorismul profetic pe care îl împrumută autorul, păstrînd vălul alegoric al imaginii, ca în versetele 64 și 65:

[1] *Op. cit.*, p. 130.

„Deci timpul sosit-a... Semne s-au ivit pe ceriu... Pămîntul s-a clătinat de bucurie... Blăstămul înfricoşat s-a auzit despre apus... şi toate popoarele s-au deşteptat.

Cinge-ţi coapsa, ţară română... şi-ţi întăreşte inima... miazănoapte şi miazăzi, apusul şi răsăritul, lumina şi întunerecul, cugetul dezbrăcător şi dreptatea s-au luat la luptă... Urlă vijălia de pe urmă..." [1]

Exprimarea simbolică din aceste versete este foarte sugestivă atît pentru antagonismul de clasă dezlănţuit cît şi pentru sinteza în care se rezolvă: „Urlă vijălia de pe urmă..." Imaginea revoluţiei visate dobîndeşte în conştiinţa scriitorului şi valoarea actului suprem care va pune capăt nedreptăţii. Mijloacele artistice se menţin aceleaşi, dîndu-se preponderenţă onomatopeii ca în această ultimă propoziţie, care este, în acelaşi timp, şi sentinţa istorică a luptei pentru libertatea socială.

*

In dezvoltarea literaturii româneşti în epoca paşoptistă, poezia lui *Vasile Alecsandri* reprezintă o culme pe care poetul a urcat-o pe linia valorilor estetice izvorîte direct din frumuseţea creaţiei folclorice. Poezia populară, cunoscută şi cercetată cu mare interes de poet, a generat, propriu-zis, nu numai inspiraţia lui, dar şi expresia în care şi-a îmbrăcat cu talent gîndirea şi sentimentele. *Pastelurile* sînt, în această privinţă, o sinteză ilustrativă şi ele imprimă limbii şi stilului său acea particularitate distinctivă care închide în sine deopotrivă originalitatea şi specificul naţional al creaţiei sale.

Pentru a face sensibile aceste trăsături în conştiinţa elevilor, m-am oprit asupra lor în lecţiile de analiză literară a operelor indicate, dar am făcut aceasta mai ales în analiza literară a pastelului *Concertul în luncă* (1869). Iată liniile principale după care am desfăşurat lecţia.

O convorbire preliminară despre tematica inspiraţiei lui Vasile Alecsandri a relevat caracterul multilateral al acestei tematici, al cărei receptacul este avîntata dragoste de patrie a poetului şi a militantului progresist. Elogiul frumuseţilor

[1] *Op. cit.*, p. 142.

naturii patriei se înscrie în orbita aceluiași sentiment și el dobîndește un caracter predominant în conștiința poetului. De menționat că, în concepția sa despre rostul poetului, el se simte un exponent, „un relevator" al poeziei populare: „Poporul este izvorul celor mai poetice creații, celor mai neperitoare opere; și poeții mari... nu sînt decît revelatorii măiești ai poeziei populare concentrate în sînul lor".

Pastelurile sînt o operă de maturitate artistică și în ele se relevă, o dată cu variatele aspecte ale naturii, prinse sub penelul coloristic al schimbărilor specifice celor patru anotimpuri, și bogata posibilitate a autorului de a da viață artistică forței sale creatoare, de a pune în valoare cele mai subtile comori stilistice ale limbii folclorice. „Concertul în luncă" constituie, în ansamblul pastelurilor, o expresie sintetică a acestor virtuți artistice.

Lectura expresivă a pastelului pune în fața elevilor posibilitatea de-a sesiza, ca într-un prim tur de orizont, conținutul variat al peisajului căruia îi corespunde o bogată gamă de exprimare. Cele două părți componente ale poeziei sînt ușor de identificat și elevii sînt conduși să observe viața plină de mișcare din primul tablou — alaiul pitoresc al invitaților la concert — și incantația ce se revarsă peste toată natura, din al doilea tablou — recitalul propriu-zis al privighetorii. Descrierea primului tablou este analitică și ea se întinde pe dimensiunile a zece strofe, iar a celui de-al doilea, concentrată în patru strofe, este oarecum sintetică; aici detaliul concret este sesizat numai ca element de la care se pornește spre imaginea de ansamblu. Fiecare din cele două tablouri e alcătuit dintr-o succesiune gradată de imagini, care se integrează în imaginea largă a concertului. Analiza imaginilor trebuie făcută privind în același timp și conținutul lor, și construcția lor poetică.

Prima parte a poeziei se deschide cu conturarea decorului „In poiana tăinuită, unde zbor luciri de lună" — în care notațiile de amănunt sugerează atmosfera unei frumuseți de basm — „dalba luncii feerie". Materialul decorativ este alcătuit din vibrații variate de lumină: „luciri de lună", „roi de flăcări ușurele", „lucioli scînteietoare", „lumînărele-n floare" — a căror gamă coloristică răspîndită în tot spațiul se topește cu pînza diafană a nopții într-o „văpaie albăstrie". Sentimentul de reverie este fundat pe contrastul realist

dintre feeria acestui decor și „străinătatea neagră unde-i viața mult amară", din care s-a întors privighetoarea să concerteze.

Pentru realizarea artistică a imaginii, poetul concentrează în valoarea metaforică a expresiei, puterea de sugestie a personificării și semnificația particulară a epitetului. Cele mai grăitoare figuri stilistice sînt culese din creația folclorică. În expresia *„poiana tăinuită"*, epitetul adjectival parcă se contopește cu substantivul pe care îl determină, ca și în poezia populară sau în basme, sporindu-i valoarea stilistică; totuși, poetul i-a adăugat o atributivă explicativă : *„unde zbor luciri de lună"*, cu rol de epitet, pentru a nu-i scăpa amănuntul semnificativ. Importante ca valoare stilistică sînt și epitetele (străinătatea) *neagră* și (viața) *mult amară* și ele cu circulație în limba vorbită și poezia populară, prin faptul că însușirea lor senzorială se transformă în calitate morală. De observat că sporirea acestei calități este realizată la al doilea epitet prin forma superlativă a adjectivului, construită cu adverbul *mult*. Caracteristice mai sînt epitetele adjectivale (o văpaie) *albăstrie* și *dalba* (luncii feerie), care pun jocuri de lumină pe fondul nopții. Efecte stilistice scoate poetul și prin folosirea unor forme diminutivale, expresii ale gingășiei și fragilității, care trezesc ecouri caracteristice în conștiința cititorului (flăcări *ușurele, lucioli* scînteietoare, *lumînărele*). Pentru proveniența ei populară trebuie semnalată și metafora *„floarea oaspeților luncii"*, care, în versul poetului, indică o esențială noblețe, corespunzătoare, spiritual, frumuseții concertului ce va avea loc.

În decorul „poienii tăinuite" sosesc oaspeții. Poetul îi prezintă în trei secvențe, indicîndu-i ca la o trecere în revistă prin repetarea interjecției *iată* cu nuanță admirativă și prin prezentul verbului *a veni* pus în acordul respectiv. Mai întîi vin florile, în perechi după afinitățile lor, fiecare purtînd semnul distinctiv pe care poetul îl relevă în epitetul caracteristic :

„Iată vin pe rînd, pereche și pătrund colea-n poiană
Bujorelul vioi, rumen, cu năltuța *odoleană.*
Frățiori *și romanițe,* care se ațin la drumuri,
Clopoței și *măzerele* îmbătate de parfumuri.

Iată frageda *sulcină, stelişoare,* blînde *nalbe,*
Urmărind pe *busuiocul* iubitor de sînuri albe.
Dediţei şi *garofiţe* pîrguite-n foc de soare,
Toporaşi ce se închină gingaşelor *lăcrimioare.*

Vine *cimbrul* de la cîmpuri cu *fetica* de la vie,
Nufărul din baltă vine întristat, fără soţie
Şi cît el apare galben, oacheşele *viorele*
Se retrag de el departe, rîzînd vesel între ele.

In poiană mai vin încă elegante floricele,
Unele-n *condurii doamnei* şi-n *rochiţi de rîndunele,*
Altele purtînd în frunte, înşirate pe o rază
Picături de rouă dulce, care-n umbră scînteiază".

Valoarea expresivă a epitetului nu constă numai în particularitatea botanică pe care o indică pentru fiecare floare, ci în particularitatea spirituală pe care poetul o relevă prin mijlocul personificării. Pentru sporirea efectului poetic concură şi poziţia epitetului, de multe ori alternînd postpunerea şi antepunerea („*Bujorelul* vioi, rumen, cu năltuţa *odoleană*"), dar, de obicei, efectul este realizat prin punerea înainte a epitetului (*frageda* sulcină, *blînde* nalbe, *oacheşele* viorele, *elegante* floricele).

Alecsandri nu foloseşte epitetul pentru a ornamenta, pentru a împodobi artificial, ci pentru a da expresia adecvată unui aspect real. Faptul acesta îl realizează mai ales prin dezvoltarea epitetului printr-o complinire sau printr-o propoziţie atributivă :

„*Frăţiori* şi romaniţe, *care se aţin la drumuri;*
Clopoţei şi măzărele *îmbătate de parfumuri;*
Busuiocul *iubitor de sînuri albe;*
Dediţei şi garofiţe *pîrguite-n foc de soare!*
Toporaşi ce se închină..."

Alteori, epitetul indică locul de origine : cimbrul *de la cîmpuri,* fetica *de la vie,* şi el îşi pierde, gramatical, funcţia de complement circumstanţial de loc, transformîndu-se în atribut, pentru că accentul nu cade pe sensul obiectiv al propoziţiei : „*Cimbrul* vine de la cîmpuri" ; „*Fetica* vine de la vie", ci pe sensul afectiv pe care autorul îl subliniază.

Intre celelalte flori care vin în poiană, fiecare cu epitetul său, se află şi *cimbrul de la cîmpuri* şi *fetica de la vie.*

Tabloul este plin de animaţie, între perechile de flori stabilindu-se multiple legături afective, dar toate avînd aceeaşi ţinută etică : se feresc de buruiene.

In a doua secvenţă a primei părţi a poeziei asistăm la sosirea „zburătorilor cu mîndre pene".

„Dumbrăvenci, ganguri de aur ce au cuiburi de mătasă,
Ciocîrlii, oaspeţi de soare, rîndunele-oaspeţi de casă.

Mierle vii, şuierătoare, cucul plin de îngîmfare,
Gaiţa ce imitează orice sunete bizare,
Stigleţi, presuri, macalendri ce prin tufe se alungă
Şi duioase *turturele* cu dor lung, cu jale lungă".

Şi aici imaginea artistică este construită prin aceleaşi mijloace artistice în care predomină epitetul caracterizant. Tabloul este dinamic, mişcarea ritmului dobîndind ondulaţii specifice zborului păsărilor, prin trecerea de la enumerarea însoţită de epitete la enumerarea simplă, urmată de un epitet comun (*„Stigleţi, presuri, macalendri ce prin tufe se alungă"*) şi oprindu-se apoi lin la *„duioase turturele cu dor lung, cu jale lungă"*.

De reţinut epitetele apoziţionale din „Ciocîrlii, *oaspeţi de soare,* rîndunele — *oaspeţi de casă"*, care implică semnificaţii caracteristice legendelor populare despre aceste păsărele. Implicaţii de legendă conţin şi epitetele atribuite turturelelor : *„duioase* turturele cu *dor lung, cu jale lungă"*.

In sfîrşit, prima parte a „filmului" peisagistic se încheie cu apariţia *gîndăceilor, greierilor, fluturilor* şi *culbecilor,* indicaţi printr-o repetiţie insistentă a interjecţiei *iată.*

„Iată vin şi *gîndăceii* cu hlamide smălţuite,
Iată greieri, iată *fluturi* cu-aripioare pudruite
Şi *culbeci* care fac coarne purtîndu-şi casa-n spinare...
La ivirea lor poiana clocoteşte-n hohot mare".

Arta picturală a poetului dobîndeşte efecte noi, printr-o îmbinare nouă a cuvintelor cu care îşi construieşte epitetul. Neologismului i se adaugă un cuvînt de circulaţie populară — *„hlamide smălţuite"* —, sau cuvîntului obişnuit, un neologism *„aripioare pudruite"*. Imaginii îi este caracteristică

însă nota de umor, care dă optimismului general al poeziei exuberanță : culbecii care își poartă casa în spinare stîrnesc hohotul întregii poiene. Mînuitor al onomatopeii, poetul realizează și aici o armonie imitativă prin aliterație și valoarea onomatopeică a cuvintelor : „La ivirea lor poiana *clocotește-n hohot mare*".

Felurimea oaspeților se contopește într-o armonie spirituală, care este o parte din armonia vastă a naturii. Ea este realizată în ultima imagine a primei părți a poeziei prin apariția albinelor „aducînd în gură miere..." :

„Zburătorii gustă-n grabă dulcele rod cu plăcere,
Apoi sorb limpedea rouă din a florilor potire,
Șoptind florilor în taină blînde șoapte de iubire".

Idilismul bucolic al imaginii are o anumită puritate hedonică, sugerată artistic prin ansamblul metaforei, înăuntrul căreia joacă rol predominant adjectivele : „dulcele rod", „limpede rouă", „blînde șoapte de iubire".

A doua parte a poeziei, pregătită cu atîta minuțiozitate pînă acum, se deschide brusc ca la o tragere de cortină :

„Dar tăcere!... Sus pe-un frasin un lin freamăt se aude!...

Semnele de exclamație și punctele de suspensie fac parte integrantă din sugerarea solemnei tăceri în care începe să plutească „divina melodie" a privighetorii. Tăcerea și cîntecul se întrepătrund, se contopesc, se condiționează și se intensifică reciproc. Descrierea lor ar vrea să fie concomitentă și să cuprindă unitatea în care se dezvoltă :

„Toți rămîn în așteptare. Cîntăreața-ncet prelude,
Vîntul tace, frunza deasă stă în aer neclintită
Sub o pînză de lumină lunca pare adormită.

In a nopții liniștire o divină melodie
Ca suflarea unui geniu printre frunzi alin adie
Și tot crește mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă,
Pîn' ce umple-ntreaga luncă de-o vibrare-armonioasă.

Gînditoare și tăcută luna-n cale-i se oprește,
Sufletul cu voluptate în extaz adînc plutește
Și se pare că s-aude prin a raiului cîntare
Pe-ale îngerilor harfe lunecînd mărgăritare."

Tăcerea în care picură trilul privighetorii este materializată prin notarea unor aspecte concrete: Vîntul tace, frunza stă în aer neclintită, lunca pare adormită, luna se oprește în cale. Totul se află într-o stare de vrajă. Cîntecul privighetorii domină prin farmecul său, „în a nopții liniștire" [1]. Poetul nu se mulțumește numai cu un simplu epitet — „*divina* melodie" — pentru a-i transmite frumusețea, ci insistă printr-o multiplicitate de mijloace artistice. Mai întîi, o comparație de nuanță panteistică — „Ca suflarea unui geniu printre frunzi alin adie", armonizată de aliterația „alin adie", apoi o gradație ascendentă a epitetelor determinative puse în gradul comparativ: „Și tot crește *mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă*"; în sfîrșit, enumerația se generalizează devenind „o vibrare-armonioasă", de care se umple întrega luncă. Și totuși poetul nu se oprește aici. Deși nu este enumerat printre invitați, prezența lui este simțită ca factor esențial în aprecierea încîntătorului concert, el trăiește farmecul și încîntarea, pătrunzîndu-l pînă la extaz: „Sufletul cu voluptate în extaz adînc plutește". Această stare care îl transportă în „a raiului cîntare" i-a inspirat o impresionantă metaforă pentru exprimarea adecvată și sugestivă a trilului privighetorii: „*Pe-ale îngerilor harfe lunecînd mărgăritare*".

Ultima strofă, care are o tendință explicativă, diminuează oarecum acest farmec, cîntecul devenind „fără nume" — adică, nespus de frumos, expresie care nu se mai ridică la înălțimea valorii stilistice a celorlalte mijloace artistice. Sentimentul de profundă trăire a unor clipe de fericire, de bucurie realistă a vieții, este oarecum salvat de nota umoristică a ultimului vers: „Macul singur, roș la față, doarme dus pe ceea lume!".

Aria lexicală a poeziei este întinsă și bogată; ea depășește zona botanică și zoologică a numelor, face incursiuni

[1] Expresia a fost întîlnită la V. Cîrlova, în *Ruinurile Tîrgoviștei:* „In liniștirea nopții se află adormit".

în domeniul psihologiei, dar rămîne constant la izvoarele folclorului. Cele cîteva neologisme întîlnite sînt integrate perfect în limbă și nu dau nici o asperitate muzicalității, pentru că ele sînt asociate cu vorbe neaoșe („dalba luncii feerie"). Mai mult: poetul creează cuvinte, derivîndu-le din neologisme după legile limbii și dîndu-le consistență românească. De la *pudră, a pudra* a derivat în mod original adjectivul participial *pudruit,* cu o mai mare valoare stilistică decît sinonimele *prăfuit, colbuit,* pentru că închide în el o nuanță de cochetărie adecvată întregii atmosfere a poeziei („aripioare pudruite"). Să se înlocuiască „aripioare pudruite" cu „aripioare prăfuite" sau „aripioare colbuite", și se va simți imediat diferența.

Privită în ansamblu, sintaxa poeziei este construită prin coordonare, propozițiile frazelor fiind juxtapuse sau copulative. Cele cîteva subordonate atributive nu știrbesc această construcție, pentru că ele sînt propriu-zis o dezvoltare a unor epitete. Faptul dă poeziei o armonie caracteristică și sentimentului exprimat claritate, precizie și persistență. Același efect îl reliefează și timpul tuturor verbelor predicative, anume indicativul prezent. E un prezent etern, pentru că eternă este frumusețea naturii patriei și veșnic rămîne sentimentul de admirație și iubire față de această frumusețe.

Analiza literară a poeziei este completată cu cîteva observații asupra versificației, puse și ele în strînsă legătură cu exprimarea adecvată a conținutului. Ritmul larg de 16 silabe dă versului o muzicalitate corespunzătoare, marcată de cezura care dă o prelungire melodică primei silabe a unității trohaice dinaintea ei.

„E privighetoarea dul-ce care spune cu uimire".

Muzicalitatea versurilor sale este intensificată și de bogăția sonoră a rimei feminine de două silabe, care se succede prin împerechere (drumuri-parfumuri, nalbe-albe, aude-prelude etc.).

Frumusețea poeziei este determinată, în primul rînd, de gradul înalt al realizării artistice, în care se îmbină armonios virtuțile multiple ale expresivității cuvintelor și se reliefează puterea de creație a poetului. Imaginile sale sînt pline de armonie, de colorit și de lumină spirituală. În

epoca sa, V. Alecsandri predomină, şi pe drept cuvînt Eminescu, în entuziasmul său romantic, l-a numit rege al poeziei.

E firesc ca o astfel de lecţie să se încheie cu o temă pentru acasă în care învăţarea pe de rost a celor mai semnificative expresii poetice şi a cîtorva strofe devine obligatorie. E necesară, de asemenea, şi reluarea în scris a acestei analize.

*

Evoluţia literaturii noastre în perioada paşoptistă aduce în dezvoltarea limbii operelor literare ale prozatorilor o punere în valoare mai accentuată a două surse care se afirmaseră bogate : limba lui *C. Negruzzi* şi a lui *N. Bălcescu*. La aceste izvoare se adapă, respectiv, *N. Filimon* şi *Al. Odobescu*.

Păstrînd încă reminiscenţe ale retorismului şi sub influenţa practicii jurnalistice, N. Filimon se străduieşte să dea stilului obiectiv ţinuta necesară pentru a realiza veridicitatea cerută de condiţiile romanului social realist. Dacă în redarea culorii istorice se resimte prea mult încărcătura vocabularului de epocă, limba lui Filimon cunoaşte o împrospătare sensibilă atunci cînd lasă să intre în ţesătura lexicală şi sintactică firele trainice ale vorbirii proverbelor şi zicătorilor populare. Mergînd pe urmele lui C. Negruzzi, dar croindu-şi un drum al său, N. Filimon cultivă personajul colectiv şi dă aspectelor de masă ale mulţimii, alături de implicaţiile sociale respective, şi un caracter dramatic corespunzător. Tabloul în care apar clăcaşii de pe moşia Răsucita, adunaţi să se jeluie în faţa lui Dinu Păturică, e impresionant. Autorul foloseşte elementul descriptiv numai ca o indicaţie generală, lăsînd amănuntul palpitant pe seama vorbirii directe :

„Ţăranii deteră mai întîi plocoanele în mîna indicliilor; apoi, după ce se scărpinară în cap şi frămîntară căciulile în mîini cîtva timp, începuseră a se jălui care de care mai mult şi toţi deodată, în chipul următor :

— Să trăieşti, coconaşule ! Bine că te-a adus Dumnezeu la noi, să vezi şi să crezi urgia în care am căzut. Ne-a sărăcit, cocoane, hoţul de grec ; ne-a lăsat în sapă de lemn.

— Mie mi-a luat boii şi vaca, sărac de maica mea ! pentru un izluc de şaptezeci de parale.

— Pe mine m-a împrumutat cu două baniţe de mălai şi sînt trei ani de cînd tot i le plătesc, păcătosul de mine, şi cînd gîndeam că am scăpat de dînsul, m-am pomenit că-mi dejugă boii de la plug şi mi-i vinde, de m-a lăsat sărac lipit.

— Mie mi-a necinstit fata cu sila, bătînd-o pînă şi-a ieşit din minţi.

— Pe mine m-a înjugat la carul cu lemne, ca p-o vită, coconaşule.

— Pe mine m-a spînzurat cu capul în jos şi mi-a dat fum de ardei şi nu m-a lăsat pînă nu i-am dat răvaş că-i sînt dator treizeci de lei.

— Mare năpastă a căzut pe capul nostru, coconaşule ! strigară mai mulţi deodată, o să ne ducem în lume, căci Dumnezeu a luat dreptatea de pe pămînt ; arendaşul ne jefuieşte, zapciul ne jupoaie de piei, gazda de judeţ şi ispravnicii ne ung cu miere şi ne leagă de copaci, de ne mănîncă muştele şi ţînţarii !..." [1]

În prezentarea acestui tablou de mare dramatism, autorul notează cîteva amănunte care ţin de esenţa psihologiei mulţimii şi pe care le-a sesizat cu spiritul de observaţie al unui cunoscător autentic. Ţăranii au început să se jeluiască după îndeplinirea unui anumit protocol — depunerea plocoanelor în mîna indicliilor —, dar mai ales după un preambul psihologic specific ţăranului, care se străduieşte să-şi înfrîngă stînjeneala prin automatismul unor gesturi nestăpînite : „după ce se scărpinară în cap şi frămîntară căciulile în mîini cîtva timp". Gesturile au o putere de eliberare morală, făcînd loc curajului de a spune adevărul. Notarea amănuntului semnificativ este caracteristică şi aici : „începură a se jălui care de care mai mult şi toţi deodată". Subliniind modul de jeluire al ţăranilor — „*care de care mai mult şi toţi deodată*" —, expresia mijlocitoare devine revelatoare pentru întregul tablou în care individul îşi pierde individualitatea şi se transformă în element al unui ansamblu social dominant şi cu trăsături proprii. Izbucnirea clocotitoare a celor care vorbesc nu mai este o descărcare individuală, nu mai este un strigăt singuratic, ci expresia unei mulţimi prin care vorbeşte o stare socială cu rădăcini istorice adînci, este expresia care se transformă în armă de

[1] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*. Editura pentru literatură, 1963, p. 98.

luptă. Cel care vorbește, vorbește în numele tuturor, ca exponent, pentru că suferința este comună. In formularea jeluirii, accentul cade mai întîi pe plural: „Bine că te-a adus Dumnezeu *la noi,* să vezi și să crezi urgia în care *am căzut. Ne-a sărăcit,* cocoane, hoțul de grec; *ne-a lăsat* în sapă de lemn. Singularul din formulările care urmează (să se recitească fragmentul) nu este decît element de analiză pentru dezvăluirea componenților unui tot ce există și se mișcă numai ca întreg. De aceea, imediat după întrepătrunderea acestei analize, formularea revine la pluralul generalizator: „Mare năpastă a căzut pe capul *nostru*", „o să *ne ducem* în lume", „arendașul *ne jefuiește,* zapciul *ne* jupoaie de piei, gazda de județ și ispravnicul *ne* ung cu miere și *ne* leagă de copaci, de *ne* mănîncă muștele și țînțarii".

Pentru a scoate în relief forța dramatizantă a modalității de expunere a autorului, modalitate în care se scoate în primul plan prezența personajului colectiv, am pus în fața elevilor posibilitatea de a face o triplă comparație: cu relatarea lui Dinicu Golescu despre aceeași realitate din *Însemnare a călătoriei mele,* cu rechizitoriul lui Constandin Moțoc din *Județ al sărmanilor* de Mihail Sadoveanu și cu *Cererea făcută Obștești Adunări din Moldova la 1857 de către deputații săteni.*

Dinicu Golescu vrea să transmită cititorilor propria sa emoție încercată în fața barbarului tablou pe care îl actualizează din amintire:

„O! Să cutremură mintea omului cînd își aduce aminte că... frații noștri au fost cîte zece așternuți la pămînt cu ochii în soare și o bîrnă mare și grea pusă pe pîntecele lor, ca mușcîndu-i muștele și țînțarii, nici să poată a se feri... Alți creștini, tot pentru dare de bani, au fost spînzurați cu capul în jos și alții iarăși închiși în coșare de vite, unde le-au dat fum și alte multe asemenea pedepse".

Povestind suferințele lui Constandin Moțoc, prin intermediul personajului însuși, Mihail Sadoveanu pune în gura lui Vasile cel Mare — hoțul — un rechizitoriu vibrant, simplu și neînduplecat, acumulînd în expresia sa sentința unei îndelungi și grele istorii:

„— Ne-am înfățișat, zice iar hoțul, ca să facem un județ, după vechi obicei. Căci pînă la judecata cea din urmă, a lui Dumnezeu, neavînd

ascultare nici la isprăvnicii, nici la Divan, cată să facem dreptate singuri cu brațul nostru. Pentru muiere te iertăm, luminate stăpîne, dar am tremurat cu capu-n gard și cu gleznele-n gheața morii, și cu picioarele-n butuci și cu ochii în fum de ardei, stupindu-ne sufletul, și ne-ai ars cu harapnicul, ne-ai rupt unghiile. Ne-ai umplut de otravă viața, căci ne-am adus aminte de toate în toate zilele și n-am găsit nici un fel de alinare și izbîndă!

Ne-am înfățișat să-ți plătim, cucoane!"

Relatarea faptului aparține unui exponent al suferinței și al luptei pentru izbăvirea din această suferință. De aceea, expresia ei este mai plină de conținut emoțional, mai directă și mai apropiată de inima cititorului, decît relatarea lui Dinicu Golescu. În schimb, Nicolae Filimon, dramatizînd expunerea, dă faptului nu numai autenticitate, dar aducînd în fața cititorului prezența masivă a mulțimii, ridică în imaginația lui acea problemă grea a istoriei, care pune în fața conștiinței necesitatea inexorabilă a luptei cu alte mijloace decît acelea ale jeluirii.

Pus în fața *Cererii făcute Obștestei Adunări din Moldova la 1857 de către deputații sătenî*", textul din romanul *Ciocoii vechi și noi* dobîndește noi particularități. Iată un fragment din *Cerere* cu care se poate compara:

„Cîtu-i Dunărea de mare și de largă, curge rîul sudorilor noastre, se duce peste mări și peste hotare, acolo se preface în rîuri de aur și de argint și curg iarăși înapoi de se revarsă în țara noastră; iar noi nici rînduială nici dreptate nu am avut. Cînd ne-am jeluit, cînd ne-am tînguit, păsurile cînd ne-am spus: ispravnicul ne-au bătut, privighetorul ne-au bătut, jandarmul ne-au bătut, zapciul ne-au bătut, posesorul ne-au bătut, boierul de moșie ne-au bătut; cine s-au sculatu mai de dimineață, cine au fost mai tare, acela era mai mare. Boul și vaca, munca ostenelilor noastre nu știam de sînt ale noastre; puiul și găina, laptele din gura copiilor noștri de multe ori cu nedreptul ni s-au luat.[1]

Stilul *Cererii* e liric și în ritm de vers popular, iar repetițiile și enumerația larg cuprinzătoare dau expresie cuvenită insistenței neabătute a argumentării militante. În fragmentul din romanul lui Filimon, argumentarea este dis-

[1] Din *Gîndirea social-politică despre Unire* (1859) București, Editura politică, 1966, p. 171.

tribuită pe roluri, fiecare personaj anonim venind cu argumentul său concret şi mărind posibilitatea convingerii. Autorul a transcris cuvînt cu cuvînt fiecare replică şi, unindu-le, le-a mărit nu numai volumul, dar şi intensitatea. Imaginea dobîndeşte astfel viaţă şi mişcare, iar unitatea tabloului transformă mulţimea într-un personaj colectiv, cu trăsături dure şi precis reliefate. Continuînd din acest punct de vedere pe C. Negruzzi cu nuvela *Alexandru Lăpuşneanu*, Nicolae Filimon prevesteşte pe L. Rebreanu cu *Răscoala*, în care masa de ţărani domină ca personaj colectiv acţiunea şi lasă mai puţin loc unor individualizări de personaje aparte.

In capitolul *Cu rogojina în cap şi cu jalba în proţap* al romanului *Ciocoii vechi şi noi*, autorul creează, de asemenea, imaginea mulţimii, de astă dată folosind modalitatea epică şi descriptivă. Tabloul apare mai şters, cu mai puţină mişcare :

„Era o priveliştе jalnică pentru un om cu inimă a vedea pe nenorociţii ţărani în număr de patru, cinci sute, îmbrăcaţi în trenţe, desculţi, veştezi la faţă şi cu ochii stinşi de sărăcie şi alte suferinţe ; ba încă unii dintr-înşii purtau pe corpul lor chiar semnele torturelor abia cicatrizate, iar cei de tot schilodiţi erau transportaţi în care cu boi.

Ei intrară în Bucureşti pe la opt ore dimineaţă, tocmai pe cînd domnitorul se afla în Divan şi, ca să atragă mai mult atenţia publică, unul dintr-înşii făcu un sul de rogojină şi, dîndu-i foc la partea de sus, îl puse pe cap ; apoi, scoţînd jalba din sîn, o puse în vîrful unui proţap lung şi intră în curtea domnească“ [1].

Am insistat asupra acestei laturi a puterii de expresie a limbii şi stilului lui Nicolae Filimon pentru că prezentarea mulţimii comportă o artă deosebită din partea unui scriitor, şi autorul *Ciocoilor vechi şi noi* se dovedeşte nu numai deţinător al acestei arte, dar şi un iscusit premergător.

*

Continuator al nuvelei istorice pe linia inaugurată de talentul neîntrecut al lui C. Negruzzi prin *Alexandru Lăpuşneanul* — model al genului —, *Alexandru Odobescu* s-a distins totuşi nu printr-o creaţie originală în acest dome-

[1] N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, p. 264.

niu, ci prin virtuțile sale de stilist, care au imprimat aprecierilor criticii literare elogii superlative. Crescut sub imperiul operei lui N. Bălcescu, el a menținut drumul de aur al dezvoltării limbii noastre literare și l-a apărat cu toate mijloacele din arsenalul său de savant, dar și cu acelea ale creatorului literar. Studiile lui Tudor Vianu au scos în evidență, îndeosebi, valorile stilistice ale variatelor opere ale lui Odobescu. Aceste studii au devenit indispensabile oricărui cercetător al limbii odobești, dar, mai ales ele sînt o nesecată comoară pentru profesorul care vrea să facă educația stilistică a elevilor săi.

„Stilist crescut la școala clasicismului" [1], Odobescu datorește succesele sale cele mai mari ca scriitor unui anume „simț muzical". „Căci, nemulțumindu-se a primi armoniile naturii, ci dorind a le produce el însuși, simțul său muzical stă la originea largilor cadențe în care și-a scris paginile cele mai bune" [2].

Am încercat să pun pe elevi în rezonanță cu acest simț muzical și să-i introduc sub cupola largilor cadențe ale farmecului pe care îl răspîndește harfa lui Odobescu. Pentru aceasta am conturat aria largă și variată a lexicului său, indentificîndu-i elementele constitutive și predominante : elementul popular, arhaismele, neologismele, precum și structura sintactică a fazei sale — operație efectuată prin analiza unor fragmente din principalele sale opere, fragmente reproduse chiar în manual. Am luat drept călăuză, în această privință, cercetările lui Tudor Vianu, către care am îndreptat și pe elevi.

Arta literară a lui Odobescu este arta narațiunii și a tablourilor de interior, arta portretului și a peisajului, arta descrierii operelor de artă, arta digresiunii și, mai ales, arta perioadei arborescente. „Folosirea largilor perioade arborescente — scrie Tudor Vianu — atît de des întrebuințate de Odobescu încît ea devine una din particularitățile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginației și gîndirii acestui scriitor". Și mai departe, caracterizînd acest principal instru-

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura contemporană, 1941, p. 146 și Editura pentru literatură, Biblioteca pentru toți, 1966, p. 199.
[2] *Op. cit.*, p. 148 și ediția 1966, p. 202.

ment sintactic al scriitorului, adaugă: „Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui circulație, este un prețios instrument de analiză a ideilor, și prin abundentele lui completări, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate și fine, adică forma de organizare sintactică a uneia din cele dintîi și a uneia din cele mai bune proze științifice a literaturii noastre“ [1]. De aceea m-am oprit mai insistent asupra analizei acestui instrument sintactico-stilistic, această analiză avînd în același timp și avantajul de a îmbogăți cunoștințele gramaticale ale elevilor. Textul l-am luat din *Pseudokinegetikos,* și anume din descrierile de natură ale lucrării, pentru a releva în același timp una din cele mai fermecătoare laturi ale artei lui Odobescu.

„Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serei începe a se destinde treptat preste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului; din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sînul obosit al naturii. Atunci prin înălțimile văzduhului zboară, cîntînd ale lor doine, lungi șire de cocori, brîe șerpuinde de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplînge restriștea, gingașa lui Francescă...“

„Farmecul tainic al singurătății“, pe care autorul îl atribuie oricărui călător ce își duce pasul pe întinsul Bărăganului, pătrunde în suflet și se transformă în sentiment dominant prin elementarele frumuseți ale naturii, transformate în picurări melodice care trezesc în conștiință imagini dantești. Evocarea și intuirea directă se întrepătrund în sinteza armonioasă a unei muzici interioare care consonă cu muzica „susurului noptatic“ și a „doinelor“ îngînate de lungile șiruri de cocori.

Arta literară a lui Odobescu a deschis un adevărat concurs la care participă întreaga gamă de mijloace artistice, pentru a reda deopotrivă peisajul naturii și reflectarea lui spirituală.

---

[1] T. Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu,* în cartea *Despre stil și artă literară,* Editura tineretului, p. 135.

Prima frază este o perioadă de tip clasic, cu două circumstanțiale de timp regentate de propoziția principală — expresie a sentimentului fundamental : *farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului.*

Cadența ritmului este punctată de simetria celor două subordonate a căror coordonare continuă și întregește imaginea vizuală a înserării. Predicatele propozițiilor imprimă imaginii o mișcare lentă și progresivă cu direcția indicată de prepozițiile *spre* și *preste:* (soarele) *„se pleacă spre apus"* și (murgul serii), *începe a se destinde* treptat *preste pustii"*. Complinirea celei de-a doua subordonate este mai dezvoltată și ea marchează prin epitetul adverbial *„treptat"* aceeași prelinsă mișcare a „murgului serii" și, în același timp, o măsură în plus pe portativul armoniei muzicale a frazei. Predicatul regentei — *„crește"* — indică modul fidel de reflectare a mișcării din natură în starea sufletească a călătorului, și el este complinit de circumstanțialul modal *„și mai mult"*, în deplină concordanță cu complementul circumstanțial de mod *„treptat"* al verbului *„se întinde"*. Topica perioadei, indicînd procesul reflectării, marchează primordialitatea obiectivă a izvorului de senzații și reflexul derivat, subiectiv al acestuia : „farmecul tainic al singurătății". Unele particularități lexicale vin să întregească măiestria stilistică și să dea o rezonanță originală emoției estetice pe care o transmit. Astfel, *„murgul serii"* are o încărcătură mai distinctă decît *„amurgul"* ; forma arhaică a prepoziției *„preste"* pune parcă o notă de cochetărie în exprimare, iar pluralul *„pustii"* intensifică ecoul subiectiv al sentimentului de singurătate.

A doua frază împrumută și ea cadența perioadei, iar orchestrarea sa transmite nemijlocit *„susurul noptatic"* și *„slaba suspinare"* ce iese *„din sînul obosit al naturii"*. Complementele circumstanțiale : *„din adierea vîntului prin ierburi", „din țîrîritul greierilor", „din mii de sunete ușoare și nedeslușite"* marchează, prin repetiția lor, cadențarea ritmică specifică perioadei. Intonația și pauzele interioare ale frazei se contopesc în aceeași armonioasă muzicalitate pe care o realizează fraza ca o calchiere a muzicalității din natură :

„Un susur noptatic ↗ se înalță de pre fața pămîntului; ↘ din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, ↗ din mii de sunete ↘ ușoare și nedeslușite se naște ↗ ca o slabă suspinare ieșită din sînul obosit al naturii. ↘ "

Odobescu ascultă, intuiește precis și detaliat și reproduce cu fidelitate în orchestrarea frazei toată muzica naturii al cărei libret îl scrie.

Și în această frază ne izbește ca particularitate lexicală noutatea cuvîntului „*noptatic*". De asemenea, nu poate scăpa observației construcția „*se naște ca o slabă suspinare*". Autorul n-a scris: „*se naște o slabă suspinare*", ci „*se naște ca o slabă suspinare*", accentul punîndu-se tocmai pe această indicație.

In ultima frază a fragmentului citat, ne izbește cu deosebire expresivitatea epitetului apozițional *brîne șerpuinde*, ca determinant pe lîngă „lungi șire de cocori", în care adjectivul gerunzial *șerpuinde* dă metaforei capacitatea de a exprima mișcarea caracteristică a șirurilor de cocori. Adăugînd, mai departe, atributivele „în care divinul Dante a întrevăzut grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplînge retriștea, gingașa lui Francescă", Odobescu „însoțește o notație intimă cu o referință savantă" — cum observă Tudor Vianu.

Analizînd și alte fragmente din *Pseudokinegetikos*, familiarizarea cu stilul lui Odobescu suscită ecouri mai adînci de desfătare spirituală și dispune la aprecieri mai documentate cu privire la contribuția lui la dezvoltarea limbii noastre literare. Mă voi mai opri numai asupra a două fragmente și, fără a intra în analiza lor amănunțită, voi întări cele constatate mai sus prin detașarea cîtorva forme stilistice mai particulare.

„Și într-adevăr, să ședem strîmb și să judecăm drept: oară ce desfătarea vînătorească mai deplină, mai nețărmuită, mai senină și mai legănată în dulci și duioase visări poate fi pe lume, decît aceea care o gustă cineva cînd, prin pustiile Bărăganului, căruța în care stă culcat abia înaintează prin căi fără de urmă? Dinainte-i e spațiul nemărginit, dar valurile de iarbă, cînd înviate de o spornică verdeață, cînd ofilite sub pîrlitura soarelui, nu-i insuflă îngrijorarea nestatornicului ocean. In depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează, ca mușuroaie de cîrtițe uriașe, movilele, a căror urzeală e taina trecutului și podoaba

pustietății. De la movila Neacșului de pe malul Ialomiței, pînă la movila Vulturului din preajma Borcei, ele stau semănate în prelargul cîmpiei, ca sentinele mute și gîrbovite sub ale lor bătrîneți. La poalele lor cuibează vulturii cei falnici cu late pene negre, precum și cei suri al căror cioc ascuțit și aprig la pradă răsare hidos din ale lor grumazuri jupuite și golașe. E groaznic de a vedea cum aceste jivine se răped la stîrvuri și să îmbuibă cu mortăciuni, cînd prin sohaturi pică de bolesne cîte o vită din cirezi".

Descrierea deschide în fața cititorului o viziune panoramică a Bărăganului, dîndu-i imaginea „spațiul nemărginit", conturat doar de „linia netedă a orizontului". Infinitatea spațiului însă nu constituie o abstracțiune filozofică, ci este rezultatul unei intuiții concrete sprijinite pe percepția vizuală a numeroaselor movile care „stau semănate în prelargul cîmpiei" și a căror individualizare o constituie numele proprii pe care le poartă. Priveliștea insuflă desfătări superlative. Pentru determinarea *desfătării vînătorești* la care îmbie, autorul a pus în joc toată arta sa de a folosi epitetul multiplu pe linia unei gradații crescînde : „oară ce desfătare vînătorească *„mai deplină", mai nețărmuită", mai senină și mai legănată în dulci și duioase visări* poate fi pe lume..." Puse în întrebarea retorică, epitetele își intensifică valoarea stilistică. Primele două epitete se referă la plenitudinea și vastitatea sentimentului, nuanța lor păstrînd în conținut ceva de consistență materială și obiectivă. Al treilea epitet — *mai senină* — își pierde această materialitate și transfigurează starea sufletească într-o pură spiritualitate, pe care o concretizează epitetul următor : *„mai legănată în dulci și duioase visări"*. Epitetele, fără să constituie o aglomerare inutilă, o încărcare ce doboară emoția, dau cititorului o desfătare estetică asemănătoare. În avîntul sentimentului său, scriitorul caută, stăpînind bine frîna controlului exprimării, noi mijloace de a da expresiei preciziunea pe care o dorește și la care nu vrea să renunțe. De aceea, nemulțumindu-se doar să adauge la tripticul epitetelor încă unul de aceeași valoare — *„mai legănată în visări"* —, a adăugat acestuia noi determinări : *„în dulci și duioase visări"*. Același lucru îl putem observa și cu celelalte epitete suficient de bogate, dar niciodată peste limitele artei. Așa, de pildă, în expresia *„vulturii cei falnici cu late*

pene negre", epitetele circumscriu caracteristici ale unei specii, pentru a deosebi acești vulturi de „*cei suri al căror cioc ascuțit și aprig la pradă răsare hidos din ale lor grumazuri jupuite și golașe.*" Deosebirea remarcată inspiră și o deosebită atitudine morală, aceea de groază și scîrbă, pe care autorul o subliniază în ultima frază.

Din pasajul citat trebuie să relevăm și valoarea stilistică a comparației surprinzătoare, care în arta lui Odobescu stă adesea alături, ca mijloc artistic, de epitet. În depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează, „*ca mușuroaie de cîrtițe uriașe,* movilele, a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății". Pusă înaintea substantivului pe care îl concretizează, comparația avertizează pe cititor ca să stăruie asupra semnificației pe care autorul o dă obiectului comparat — în cazul nostru „*movilele*", „a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății". Atributiva explicativă întregește sensul comparației, umanizîndu-i cauza și conținutul prin contopirea trecutului istoric cu frumusețea geografică a prezentului.

Fragmentul de care ne ocupăm îi este caracteristic și invențiunea lexicală. Substantivul *prelargul* (cîmpiei) constituit din *pre+larg,* deși n-a intrat în circulația limbii noastre moderne, în contextul lui Odobescu dobîndește o semnificație de neînlocuit și are o rezonanță muzicală proprie. Fără largă circulație este și verbul *cuibează,* derivat de la *cuib,* dar folosirea lui nu jenează întru nimic puritatea modernă a limbii autorului. Cu multă originalitate este întrebuințat substantivul *urzeală* în sens de creație, pentru explicarea originii movilelor despre care se vorbește în text.

În sfîrșit, transcriu mai departe, încă un scurt fragment, în a cărui frumusețe orchestrală dau tonul comparațiile (pe care le voi sublinia) :

„Soarele apunea drept înaintea noastră ; cercul lui roșiatic scăpătase pînă pe zarea orizontului și razele-i, calde și senine, *pare că se așternuse peste tot șesul răsăritean al țării,* care ni se destinde acum sub ochi. De pe acest tăpșan culminat de unde munții Săcueni cotesc spre țara Vrancei, tot Bărăganul, tot cîmpul Brăilei și tot șesul Galaților cu matca Rîmnicului, cu valea Buzăului, cu lunca Siretului, toată acea lată și oablă cîmpie se arată scăldată într-o lumină gălbuie și lucioasă, ca *fața unei uriașe sinii de aur ;* printr-însa, liniile șerpuite ale rîurilor se

pene negre", epitetele circumscriu caracteristici ale unei specii, pentru a deosebi acești vulturi de „*cei suri al căror cioc ascuțit și aprig la pradă răsare hidos din ale lor grumazuri jupuite și golașe.*" Deosebirea remarcată inspiră și o deosebită atitudine morală, aceea de groază și scîrbă, pe care autorul o subliniază în ultima frază.

Din pasajul citat trebuie să relevăm și valoarea stilistică a comparației surprinzătoare, care în arta lui Odobescu stă adesea alături, ca mijloc artistic, de epitet. În depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează, „*ca mușuroaie de cîrtițe uriașe,* movilele, a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății". Pusă înaintea substantivului pe care îl concretizează, comparația avertizează pe cititor ca să stăruie asupra semnificației pe care autorul o dă obiectului comparat — în cazul nostru „*movilele*", „a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății". Atributiva explicativă întregește sensul comparației, umanizîndu-i cauza și conținutul prin contopirea trecutului istoric cu frumusețea geografică a prezentului.

Fragmentul de care ne ocupăm îi este caracteristic și invențiunea lexicală. Substantivul *prelargul* (cîmpiei) constituit din *pre+larg,* deși n-a intrat în circulația limbii noastre moderne, în contextul lui Odobescu dobîndește o semnificație de neînlocuit și are o rezonanță muzicală proprie. Fără largă circulație este și verbul *cuibează,* derivat de la *cuib,* dar folosirea lui nu jenează întru nimic puritatea modernă a limbii autorului. Cu multă originalitate este întrebuințat substantivul *urzeală* în sens de creație, pentru explicarea originii movilelor despre care se vorbește în text.

În sfîrșit, transcriu mai departe, încă un scurt fragment, în a cărui frumusețe orchestrală dau tonul comparațiile (pe care le voi sublinia) :

„Soarele apunea drept înaintea noastră ; cercul lui roșiatic scăpătase pînă pe zarea orizontului și razele-i, calde și senine, *pare că se așternuse peste tot șesul răsăritean al țării,* care ni se destinde acum sub ochi. De pe acest tăpșan culminat de unde munții Săcueni cotesc spre țara Vrancei, tot Bărăganul, tot cîmpul Brăilei și tot șesul Galaților cu matca Rîmnicului, cu valea Buzăului, cu lunca Siretului, toată acea lată și oablă cîmpie se arată scăldată într-o lumină gălbuie și lucioasă, ca *fața unei uriașe sinii de aur ;* printr-însa, liniile șerpuite ale rîurilor se

desprindeau *ca fire creţe de beteală argintie,* iar suprafaţa netedă a apelor sărate din Balta-Albă şi din Balta-Amară oglindeau *ca nişte ochiuri de sticlă, ferecate în mijlocul dauritei table.* În depărtarea cea mai afundată, dealurile dobrogene tivite cu aburoasa cordea a Dunării, încingeau *ca un cerc plumburiu* acest curios tabel al căruia aspect devenea cu totul fantastic, prin neobişnuite şi metalice reflexe".

Pasajul este interesant totodată prin ambianţa pe care o crează însuşirea numelor proprii, care concură la muzicalitatea frazei şi la concretizarea întregii privelişti. Alături de numele proprii, un rol stilistic îl au cele cîteva neologisme pe care scriitorul, îmbinîndu-le cu vorbe obişnuite, le integrează în text şi le măreşte rezonanţa stilistică : tăpşan *culminant* ; zarea *orizontului ;* neobişnuite şi *metalice reflexe.* Nu tot aşa stau lucrurile cu *oablă* (cîmpie) şi (curios) *tabel,* care distonează cu restul vocabularului şi introduc în armonia lui şi stridenţe.

Concluziile trase din analiza întreprinsă asupra textelor de mai sus vin să întregească pe acelea trase din prezentarea întregii opere a scriitorului. Altfel nici nu şi-ar avea rostul. Elevii dobîndesc, ca atare, o cunoaştere mai concretă despre contribuţia lui Odobescu la dezvoltarea limbii şi artei noastre literare şi o înţelegere mai clară a progreselor realizate ulterior.

*

Dezvoltarea literaturii române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea cunoaşte o ascensiune nelimitată care o introduce în orbita valorilor literaturii universale. Dacă această integrare nu s-a produs în epoca respectivă, ea a devenit fapt în secolul următor, iar procesul se continuă cu fervoare astăzi, cînd condiţiile socialismului în ţara noastră au impus în faţa lumii nu numai uimirea pentru prezent, dar şi interesul crescînd pentru valorile trecutului. Între aceste valori, opera literară a lui *Eminescu,* a lui *Creangă* şi a lui *Caragiale* s-au impus în primul rînd şi au dobîndit astăzi o circulaţie universală frecventă. Sub acest unghi trebuie prezentată creaţia aceştor scriitori şi în faţa elevilor, pentru a le stîrni o dată cu mîndria naţională şi interesul pentru un studiu profund. Prin opera lor, aceşti trei mari scriitori, reprezentanţi ai geniului creator al poporului

român, au dat limbii literare o strălucire neîntîlnită în trecut şi i-au asigurat o nouă perspectivă, care o va ridica pe o nouă culme de măiestrie cu Sadoveanu şi Arghezi.

Poezia eminesciană constituie cel mai însemnat monument al culturii noastre moderne, şi apariţia ei marchează un salt calitativ de sinteză epocală, întrunind laolaltă cele mai esenţiale caractere ale experienţei culturale a poporului nostru cu valorile dominante ale culturii universale. O asemenea sinteză trebuia să-şi făurească şi un mijloc de comunicare, o limbă pe măsura valorosului conţinut de idei şi sentimente, ale cărei dimensiuni se ridică spre înălţimi azurate, coboară în tainice profunzimi neexplorate pînă atunci şi se întind pe o arie imensă. În laboratorul creaţiei sale, Eminescu a făurit această limbă, care a uimit şi uimeşte încă atunci cînd te pătrunzi de muzica ei interioară, cînd trăieşti adînc rezonanţele ei spirituale. Vorbind despre însuşirile limbii eminesciene, Tudor Vianu scria pe bună dreptate :

„Nimeni înaintea lui nu dispusese de posibilităţile limbii române cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcţiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor flexiunii şi derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mîna lui magistrală şi poetul o foloseşte pentru a exprima gînduri şi viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească" [1].

Se înţelege cît de greu este să aduci pe elevi, în lecţiile despre poezia marelui poet, în sfera acestui sens al creaţiei eminesciene, sub cupola măiestrului ei laborator. Strădania fundamentală a profesorului este să îndepărteze necontenit limitele înţelegerii ucenicilor săi, el însuşi efectuînd pentru sine aceeaşi operaţie mereu şi mereu, cu conştiinţa că niciodată nu le va putea îndepărta definitiv. În această conştiinţă stă elogiul cel mai de seamă : vastitatea frumuseţii imperiului eminescian nu va putea fi străbătută, pentru că ea este nelimitată şi cu cît înaintezi în cuprinsul ei dai de noi taine, de noi frumuseţi, iar ca să le cuprinzi nu-ţi ajunge o viaţă. Dacă ai intrat totuşi în mirajul ei, ţi-e de-ajuns.

---

[1] T. Vianu, *Studii de literatură română*, Bucureşti Editura didactică şi pedagogică, 1965, p. 294.

Am încercat, cu mijloacele avute la îndemînă, o inițiere a elevilor mei, străduindu-mă să-i aduc sub vraja cuvîntului eminescian. Redau mai jos cîteva spicuiri din această încercare, lăsînd să se întrevadă, cel puțin, cîteva trăsături ale profilului lecțiilor întreprinse.

Eminescu este un romantic; în caracterul avîntat al stilului său, s-a străduit neîmpăcat de *a turna* mereu *în formă nouă limba veche și înțeleaptă,* de a găsi pentru exprimarea ideilor și sentimentelor, care îl frămîntă în modul cel mai dramatic, *cuvîntul ce exprimă adevărul* în cel mai înalt grad. Epitetele caracteristice atribuite precursorilor, în *Epigonii,* izvorăsc din acest avînt romantic, în care admirația ia forme superlative și hiperbolizate, și tot din el invectivele cu care se adresează urmașilor nedemni.

„Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic!*

Și de-aceea spusa voastră era sîntă și frumoasă,
Căci de minți era gîndită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deși voi sînteți bătrîni.
S-a întors mașina lumii, cu voi *viitorul trece*;
Noi sîntem iarăși *trecutul,* fără inimi trist și rece;
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!

Salutînd pe înaintași pentru credința în scrisul lor, pentru avîntul „cugetărilor regine", pentru optimismul idealurilor cu care convorbeau, pentru vibrarea de liră a inimilor, Eminescu aderă la ideea unei arte cu conținut și mesaj și respinge „arta" epigonilor care *„cîrpesc cerul cu stele"* și *mînjesc marea cu valuri"*, aruncînd un *„strai de purpură și aur peste țărîna cea grea"*.

Antiteza pe care este construit poemul constituie un procedeu fundamental pe care îl găsim și în *Împărat și proletar* și în *Scrisoarea III,* precum și în alte opere ale marelui romantic.

In analiza poemului *Împărat și proletar* m-am oprit mai atent asupra tabloului dinamic al Parisului în valurile revoluției comunarde, pentru a releva stăpînirea mijloacelor artistice cu care poetul pune unitate între expresie și imagine. De relevat, în primul rînd, împletirea organică dintre senzațiile vizuale, auditive și de mișcare cu care poetul

construiește imaginea învolburatului tablou, senzații pe care le exprimă prin cuvinte de o rezonanță caracteristică măiestriei eminesciene :

„Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă,
Turnuri ca facle negre trăznesc arzînd în vînt —
Prin limbile de flăcări, ce-n valuri se frămînt,
Răcnete, vuiete de-arme pătrund marea cea caldă,
Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt".

Exprimarea metaforică dă tabloului o impresie zguduitoare : *Parisul arde-n valuri ; furtuna-n* el se scaldă ; metaforei i se adaugă armonia imitativă din comparația : *Turnuri ca facle negre trăsnesc arzînd în vînt,* în care epitetul *negre* (facle negre) scoate în relief senzația dominantă. Mișcarea învolburată a tabloului e realizată (asemănător ca tehnică) ca într-o pictură de Van Gogh, în care *limbile de flăcări* se frămîntă în valuri și în care valoarea onomatopeică a cuvintelor *răcnete, vuiet de-arme* atinge sonorități materializate în ecouri prelungi și profunde.

In centrul tabloului domină chipul femeii revoluționare, pe care poetul îl realizează printr-o neasemuit de adecvată comparație :

„Ca marmura de albă, ca ea nepăsătoare,
Prin aerul cel roșu, femei trec cu-arme-n braț".

Albul marmurii contrastează cu *părul bogat și negru* ce *pe-umeri se coboară și sînii le acopăr* —, dar creează laolaltă o sinteză psihică adecvată :

e ură și turbare
În ochii lor cei negri, adînci și disperați,

în care triplul epitet al ochilor e atît de grăitor și plin de înfiorare.

Tabloul se încheie prin invocația retorică exclamativă, în care poetul înglobează și îndemnul la luptă (*O ! luptă-te-nvelită în pletele-ți bogate* !) și absolvirea de vină, prin focul purificator al revoluției, a *copilului cel pierdut,* dar prin care poetul și acuză sîntențios :

„Nu ! nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut !".

Arta poetică a lui Eminescu nu se rezumă la dexteritatea cu care mînuie mulțimea variată a mijloacelor artistice, ci ea constă, în primul rînd, în capacitatea pe care o dă acestor mijloace de a răsfrînge în conștiința cititorului ecourile profunde ale simțirii poetului însuși. Nu sonoritatea exterioară, ci muzica lăuntrică, învăluirile spirituale ale acestei sonorități caracteristice fac esența poeziei eminesciene.

Intr-un fel asemănător s-a analizat tabloul bătăliei de la Rovine din *Scrisoarea III*, în care Eminescu a concentrat parcă toată forța creatoare a capacității sale de exprimare. Dinamismul tabloului este realizat prin cîteva mijloace artistice de o valoare expresivă neîntrecută. Am scos, mai întîi, în prim plan valoarea estetică intrinsecă a cuvintelor cu rezonanță onomatopeică (freamăt, zbucium, clocoti, zgomot, roiesc, plesnet, durduind, tropot, urlă etc.) și am pus în evidență puterea de sugestie a armoniilor imitative atît de abundente (în citat subliniate).

„Călăreții implu cîmpul și *roiesc* după un semn
Și în caii lor *sălbatici bat cu scările de lemn;*
Pe copite iau în *fugă fața* negrului pămînt;
Lănci scînteie lung în soare, arcuri se *întind în vînt,*
Și ca nouri de aramă și ca *ropotul* de grindeni
Orizonu-ntunecîndu-l vin săgeți de pretutindeni,
Vîjîind ca vijelia și ca *plesnetul de ploaie...*
Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătaie".

La acestea am adăugat ca procedeu de sintaxă poetică dominant *repetiția,* pe care poetul o mînuiește cu o rară dexteritate și cu care obține efecte stilistice nebănuite, ca, de pildă, în:

Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare."

Pusă într-o propoziție atributivă, această repetiție se transformă într-o determinare epitetică a *vijeliei îngrozitoare* — metaforă pentru oastea lui Mircea — și dă acesteia trăsătura dominantă, trăsătură care se răsfrînge integrîndu-se în caracterul lui Mircea.

Textul este bogat în comparații, de multe ori cuprinzînd armoniile imitative și ridicînd astfel gradul expresivității.

Adevărata trăsătură de caracter a lui Baiazid iese la iveală în momentul bătăliei şi poetul o subliniază printr-o comparaţie :

„In zadar striga-mpăratul *ca şi leul în turbare*".

Tot prin comparaţie este reflectată „tăria" oştirii turceşti : „Peste-un ceas păgînătatea e *ca pleava vînturată,*" pe care o pune în contrast cu *grindina oţelită,* expresie metaforică pentru armia română.

Tabloul se pretează la o analiză amănunţită în care se poate stabili valoarea artistică a fiecărui cuvînt, identificînd figurile stilistice şi procedeele de sintaxă poetică, relevînd formele gramaticale caracteristice, dar cu cît te afunzi în analiză, cu atît îţi dai seama că alte profunzimi ale artei eminesciene se deschid şi te cheamă cu ecourile lor. Toate subtilităţile gamei stilistice sînt prezente aici, iar bogăţia lexicală, întinsă pe o vastă arie, este orînduită într-o orchestraţie de compozitor suveran pe valoarea fiecărei note şi pe timbrul fiecărui instrument dintr-un ansamblu simfonic nenumărat, în care domină tonalitatea wagneriană. Să luăm, de pildă, începutul :

> „Şi abia plecă bătrînul... Ce mai freamăt, ce mai zbucium !
> Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium,
> Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase,
> Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă ;"

Bătălia începe ca o explozie măreaţă. Semnalul este dat de plecarea lui Mircea din faţa lui Baiazid pe care l-a înfruntat cu demnitate. Propoziţia *Şi abia plecă bătrînul...* cuprinde o seamă de implicaţii. Conjuncţia *şi* leagă sensul propoziţiei de momentul anterior ca o continuitate firească. Adverbul *abia,* cu sens temporar, implică în acelaşi timp şi iminenţa dezlănţuirii bătăliei şi pregătirea ei pînă în ultimele amănunte, delimitînd totodată acţiunea de perfect simplu a verbului *plecă.* Păstrînd pentru Mircea însuşirea esenţială a personalităţii sale, *bătrînul,* care este în fond însuşire morală, închizînd în sine înţelepciunea unei experienţe istorice, Eminescu o transpune în subiectul propoziţiei cu care anunţă începutul marii bătălii, pentru a releva din capul locului, prin contrast, virtuţile vitejeşti ale acestuia. Punctele de suspensie marchează o pauză scurtă căreia îi urmează dezlănţuirea, anunţată prin exclamativele

eliptice: *„Ce mai freamăt, ce mai zbucium!“* cu sens superlativ. De remarcat că în comprehensiunea noțiunilor *freamăt și zbucium*, cu nuanța lor onomatopeică, își face loc unitatea înfrățită dintre natură și popor, așa cum afirmase Mircea mai înainte:

„Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este.“

Această unitate indisolubilă este concretizată în versurile imediat următoare, în care clocotul codrului și ivirea concomitentă de sub *poala lui cea verde* a *miilor de capete pletoase, a miilor de coifuri lucitoare* sînt prinse într-o imagine homerică, a cărei splendoare o dau exprimarea metonimică și repetiția. Mișcarea oștirii lui Mircea devine deodată avalanșă și se desfășoară în rafale, ca elementele naturii, pe care le stăpînește totuși o lege a mișcării: „Călăreții împlu cîmpul [1] și roiesc după un semn“. Mulțimea ostașilor, exprimată mai înainte numeric și prin repetiție, capătă acum o imagine extensivă, ca o revărsare de ape ce au rupt zăgazul, dar care sînt conduse după liniile de forță ale unei legi ce le stăpînește. Verbele *împlu* și *roiesc*, puse la prezentul indicativului, exprimă dinamica acestei mișcări care se desfășoară ordonat, *după un semn*, executînd comanda unei voințe care s-a imprimat în mișcarea colectivă, devenind voință colectivă.

„Tipul de luptă zugrăvit de Eminescu — observă D. Caracostea — nu e cel obișnuit, de încleștare divizată, individuală. Nu vezi aici eroi în poze teatrale. Acel tot organic (*neamul*, n. n.) în numele căruia vorbea Voievodul, săvîrșește acum fapta (...) Voievodul dispare oarecum în acea dezlănțuire de forțe elementare, în care parcă n-ai putea distinge fapta omului de izbucnirea naturii“. [2]

Amănuntul *„Și în caii lor sălbatici bat cu scările de lemn“* e semnificativ pentru psihologia momentului, dar el dă imaginii acea particularitate care îi potențează valoarea artis-

[1] L. Galdi, în: *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu* (Editura Academiei, 1964), notează „efectul acustic al expresiei *împlu cîmpul*, comparabil cu acela al expresiei *zimbrul sombru*“ (p. 293).

[2] *Creativitatea eminesciană*. București, Editura Fundației pentru literatură și artă, 1943, p. 289.

tistică, reținînd-o de a aluneca spre o generalizare banală. Iureșul crește neîncetat și poetul îl marchează prin neîntrecute armonii imitative și printr-o selecționare lexicală și o îmbinare sintactică de vrăjitor al cuvîntului. După amănuntele, pe care nu le mai citez, cu care descrie creșterea vertiginoasă a iureșului ajuns la o anumită culme, poetul se oprește ca să dea contur imaginii : „*Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătaie*". Ceea ce urmează e deznodămîntul bătăliei, iar încrîncenarea ei este exprimată cu mijloace de măiestrie artistică ce devin izbitoare la simpla lectură.

Dinamismul tabloului este redat de cadența precipitată a ritmului care imprimă lecturii accelerații succesive pînă cînd victoria este asigurată și apoi coboară într-o liniștire solemnă și triumfală. Ritmul îmbină într-o imagine unică senzațiile vizuale, auditive și de mișcare, dominante fiind cele din urmă și luîndu-le pe celelalte în șuvoiul lor :

„Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare ;
Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliți,
Printre cetele păgîne trec rupîndu-și large uliți ;
Risipite se-mprăștie a dușmanilor șiraguri,
Și, gonind biruitoare, tot veneau a țării steaguri,
Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată."

Tonalitatea wagneriană, de care aminteam mai sus, dobîndește în melodia versului sonorități corespunzătoare și prin valoarea muzicală a rimei. Rima bogată de două silabe și adesea de trei silabe are durități metalice și dă armoniilor imitative rezonanțele respective : *zbucium-bucium* ; *grindeni-pretutindeni* ; *ploaie-bătaie* ; *răstoarnă-toarnă* ; *suliți-uliți* ; *șiraguri-steaguri* ; *turbată-vînturată.*

Ca și Bălcescu în descrierea bătăliei de la Călugăreni, Mihai Eminescu evocă bătălia de la Rovine prin *prezentul istoric.* Faptul este remarcat și de G. I. Tohăneanu : „Pentru a reînvia lupta de la Rovine, poetul recurge la prezentul dramatic" [1]. In același timp, cercetătorul stilisticii emi-

[1] G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană,* București, Editura științifică, 1965, p. 146.

nesciene semnalează un procedeu artistic specific: „alternanța, în același context, a unor timpuri gramaticale diferite, și anume alternanța prezentului cu imperfectul". Citînd fragmentul de mai sus comentează: „Intregul pasaj se bazează, cum lesne se poate constata, pe alternanța prezentului istoric (*mînă, vine, calcă, trec, se-împrăștie*) cu imperfectul (*soseau, veneau*). Rolul acestei alternanțe nu este de a decala acțiunile în timp, întrucît — logic — ele sînt, în sens larg, simultane. Interferența imperfectului cu prezentul creează cititorului senzația picturală a unor planuri diferite în *spațiu*, conferind astfel scenei evocate o mare mobilitate și un intens dramatism" [1].

Poeziile *Floare albastră* și *Sara pe deal* au fost și ele analizate amănunțit din punctul de vedere care ne interesează. Subliniez, aici, doar puterea de exprimare a sentimentului pe care Eminescu a dat-o exclamației în:

„Ca un stîlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
Este-albastra-mi, dulce floare!
. . . . . .
Floare albastră! floare albastră!...
Totuși este trist în lume!"

De asemenea, notez puterea de sinteză pe care poetul o realizează în *Sara pe deal* prin interogația finală, în care cuprinde, ca într-o apoteoză, toată adîncimea și amploarea sentimentului de fericire pe care îl trăiește poetul ca ecou al întregii vieții omenești:

„— Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?"

Pentru a sublinia împletirea inseparabilă dintre dragoste și natură, poezia este ilustrativă și din punctul de vedere al construirii strofelor. Elementul descriptiv alternează cu expresia sentimentului într-o anumită proporționare, încît unitatea poeziei este realizată pe o gradată echilibrare. In prima strofă, zugrăvirea naturii domină și i se acordă trei versuri, pe cînd exprimarea sentimentului

[1] *Idem*, p. 148.

trăit de iubită (contopită și ea în peisaj) ocupă numai o parte a ultimului vers: „Sub un salcîm, dragă, *m-aștepți tu pe mine*".

In strofa a doua, alternarea este egal proporționată și corespondența dintre emoție și natură este așa de intimă, încît elementul descriptiv devine o expresie a celuilalt. Epitetele *sfîntă și clară,* nu se referă numai la trecerea lunii, după cum *umezi* nu arată doar cum „*nasc*" stelele pe bolta senină"; poetul le transferă expresivitatea și asupra sentimentului de dragoste al fetei.

Dragostea acesteia este *sfîntă* și *clară,* iar ochii ei *mari* se umezesc și de *dorul* ce-i umple pieptul, și de frămîntarea așteptării — „fruntea de gînduri ți-e plină".

Strofa a treia și a patra cuprind într-un tablou larg peisajul, în armonia căruia, ca un preludiu, ca un ecou de intensă rezonanță acustică, poetul își exprimă sentimentul: „Sufletul meu arde-n iubire ca para".

Ultimele două strofe sînt expresia acestei iubiri aprinse și fiecare vers marchează o treaptă ascendentă spre fericirea deplină.

O altă particularitate a versului care trebuie scoasă în evidență (și cu ea subliniată măiestria versificației eminesciene) este reliefarea sentimentului cuprins în poezie ca și a mișcării din peisaj, și prin tehnica ritmului. Ritmul, alcătuit dintr-un coriamb (troheu — iamb), doi dactili și un troheu, dă versului o melodie tărăgănată, largă, în care „săltărețele dactile" pun accente de vioiciune, marcînd tremolul așteptării, aspirația spre fericire, apropierea de fericire, trăirea acesteia. Imbinarea unităților ritmice este și ea o expresie a aceleiași împletiri dintre natură și dragoste.

Cezura, așezată după coriamb, suferă o deplasare (în tot cazul, o dublare) în penultima strofă, cînd simțirea poetului își găsește, în mod firesc, expresia adecvată în exclamația *ah*!:

„Ah! / în curînd satul din vale-amuțește;
Ah! / în curînd pasu-mi spre tine grăbește"

Vocabularul, rustic și pastoral, este adecvat idilei și expresiile aparțin limbii vorbite și creației folclorice. Imbi-

narea lor sintactică și prozodică este însă specific eminesciană.

Să comparăm *Sara pe deal* cu *Noapte de vară* de Coșbuc și vom sesiza imediat aceasta. Mai mult, ambele poezii sînt alcătuite din fraze construite numai cu propoziții principale, dar în construcția eminesciană efectul stilistic dobîndește gravitate de orgă cu rezonanțe adînci și prelungi.

Vreau să mai stărui asupra analizei pe care am făcut-o în clasă pe textul *Luceafărului* și anume acea parte a textului în care Eminescu realizează neîntrecutul pastel cosmic. În această parte a poemului, cu o limbă de o simplitate uluitoare, poetul creează imagini care ating sublimul și care exprimă idei filozofice de adîncimi nebănuite.

Viteza cu care străbate luceafărul prin spațiul infinit este o viteză concretă, rezultată din raportul relativ pe care îl are cu astrele printre care se mișcă :

„Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele."

Concretizarea vitezei este realizată prin comparația cu *fulgerul neîntrerupt,* dar mai ales prin imaginea celor două straturi de stele printre care rătăcește luceafărul. Poziția relativ statică a acestora este exprimată prin propozițiile — *Un cer de stele dedesubt — Deasupra-i cer de stele* — în care verbul predicativ (se află, există) nu apare explicit.

În fața luceafărului care *se duce, s-a tot dus,* răsar peisajul cosmic și viziunea faptului demiurgic al creației :

„Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi,
Cum izvorau lumine".

Faptul este concret și luceafărul îl *vede,* iar haosul are *văi* din care *izvorăsc lumini.* Imaginea e grandioasă și ea a putut apărea într-o conștiință strălucminată ca a lui Eminescu. Prin expresia *izvorau lumine,* poetul determină o realitate aparentă, relativă. În viteza lui cosmică, luceafărul vede infinitatea de stele de care se apropie cu lumini

ce izvorăsc mereu înaintea şi în jurul său. Verbul *izvorau* este repetat la gerunziu în strofa următoare şi este transformat într-un circumstanţial modal al predicatului *înconjor,* pentru a întări comparaţia *ca nişte mări, de-a-notul*:

„Cum izvorînd îl înconjor
Ca nişte mări, de-a-notul...
El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul."

De data aceasta, luceafărul devine *gînd purtat de dor,* şi expresia îl umanizează. In locul unde ajunge este un gol absolut, pe care autorul îl anunţă prin repetiţia *pîn' piere totul, totul* şi-l determină amplu şi precis în strofa următoare:

„Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte."

Devenit infinit, spaţiul nu mai este cognoscibil, iar timpul ieşit din relativitatea sa nu mai constituie o coordonată obiectivă a existenţei.

Şi totuşi în acest gol absolut, dincolo de spaţiu şi de timp, rămîne viu dorul luceafărului, care îl mînă spre Demiurg — *o sete care-l soarbe.* Iubirea luceafărului, exprimată anterior — „Dar voi să ştii asemenea / Cît te iubesc de tare" — devine o forţă materială care îl atrage, care îi imprimă viteza goanei lui în cosmos, *o sete care-l soarbe,* pe care expresia eminesciană o umanizează, dar o şi absolutizează.

Fantezia creatoare a genialului nostru poet a dat viziunii cosmice o imagine realistă neîntrecută în toată poezia universală modernă. Ideea filozofică pe care o concretizează această imagine are adîncimi către care se îndreaptă mereu raţiunea omenească. Ceea ce este însă mai uimitor pentru noi este realizarea poetică a ideii şi imaginii într-o limbă cu limpezime de cristal şi simplitate de linie geometrică trasă în infinit.

Dintr-o asemenea analiză, elevii își vor da seama, fără îndoială, că Eminescu a reușit să exprime prin cuvinte simple și relativ obișnuite idei de cea mai înaltă cugetare filozofică și imagini de strălucire solară, ca rezultat al unei profunde cunoașteri a comorilor și legilor limbii române și printr-o muncă de ani îndelungați.

O concluzie despre valoarea limbii eminesciene ne-o poate furniza Pompiliu Constantinescu în articolul *Cultura limbii* :

„Eminescu a creat, la un moment dat al culturii noastre literare, cea mai subtilă sinteză a limbii poetice. Alături de arhaisme și de termenii concreți ai limbii populare, el a introdus în limba poetică numeroase neologisme, nume proprii, din mitologia autohtonă și antică, din istoria națională, care, în momentul apariției, a însemnat o adevărată răsturnare de tipare a limbii, o revoluție uimitoare". [1]

*

Cu *Ion Creangă* trecem într-o altă zonă de frumusețe a limbii noastre literare.

Arta lui Ion Creangă este expresia individualizată a artei populare, în care caracterul colectiv a luat forma unei sinteze artistice realizate de geniul marelui povestitor. Nu mai este rezultatul unei colaborări anonime în spațiu și în timp, ci o creație individuală care are la bază experiența unei culturi istorice manifestate în creația folclorică și care ia forme individuale de transmitere ori de cîte ori este vehiculată de o personalitate creatoare. Creația lui Creangă a rămas *a lui*, nu s-a retopit în vasta retortă anonimă. Ea s-a adăugat patrimoniului culturii naționale ca o creație originală și de aceea s-a integrat în orbita valorilor literaturii universale.

Limba operei literare a lui Ion Creangă poartă acea amprentă a originalității și de aceea el este un mare artist al cuvîntului. Nu putem fi, prin urmare, de părerea lui Al. Piru, exprimată în prefața la ediția îngrijită de G. T. Kirileanu a operei lui Creangă, publicată în Biblioteca pentru toți (1960), ediție menită să circule în lumea școlară, Al. Piru scrie : „Intreprinderea de a face din Creangă un artist

[1] Citat din Gh. Bulgăr, *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*, București, Editura didactică și pedagogică, 1966, p. 259.

al cuvîntului, încercată de unii cercetători, de a-i depista bunăoară epitetele, ni se pare exagerată. Am arătat altă dată (*Arta lui Creangă* în „Viața românească", nr. 8, 1965), că autorul lui *Moș Nichifor Coțcariul* nu poate fi socotit un artist de acest fel, geniul său constînd, ca și acela al lui Caragiale, în auzirea vorbirii eroilor și în transcrierea ei exactă, adică în stilul oral" [1]. Creangă și Caragiale nu fac operă de *transcriere exactă* a vorbirii eroilor lor, nu sînt stenografii acestora, ci ei făuresc personajele după modele autentice, ridicîndu-le la general prin tipizare și, o dată cu eroii, *le creează* și limba potrivită caracterului fiecăruia. Eroii lui Creangă și ai lui Caragiale vorbesc (așa cum vorbesc) numai în opera lui Creangă și a lui Caragiale. Limba lor nu e o înregistrare pe bandă de magnetofon, ci e o limbă în care se simte intervenția autorului care îi pune pe eroi să vorbească.

Ion Creangă este un artist al cuvîntului în sensul în care este artist al cuvîntului și autorul anonim al *Mioriței*, în sensul în care sînt artiști ai cuvîntului Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Arghezi. E cunoscut faptul că Ion Creangă verifica limba operelor sale recitind cu glas tare ceea ce scrisese și făcînd corectarea respectivă atunci cînd fraza nu suna cum trebuia și cuvîntul nu se integra în armonia frazei. Oralitatea stilului lui Creangă nu-l împiedică de a fi un artist al cuvîntului. Dimpotrivă, a scrie în stil oral presupune nu numai o cunoaștere profundă a limbii vorbite, ci și o mînuire măiastră a cuvîntului scris, pentru a-i da autenticitatea orală. Stilul oral nu este o „transcriere exactă" a limbii vorbite, ci o prelucrare a acestei limbi cu atîta măiestrie încît să nu se piardă nota personală a scriitorului care o folosește, dar să nu se știrbească nici autenticitatea ei. Această autenticitate nu o dă *transcrierea,* ci arta scriitorului. Limba personajelor din întreaga operă a lui Creangă, și mai cu seamă limba lui Moș Nichifor Coțcariul, cea mai autentică, este, în primul rînd, limba lui Ion Creangă nealterată de nici o „transcriere". Tocmai în aceasta constă marea frumusețe a limbii lui Creangă: este o limbă neimitată și neimitabilă.

---

[1] Ion Creangă, *Amintiri, povești, povestiri,* Biblioteca pentru toți, 1960, Prefață, p. XIII.

Am încercat să scot în relief trăsăturile limbii lui Creangă urmărind, cu elevii, arta portretistică a scriitorului în cîteva din portretele din *Amintiri din copilărie.*

Am început cu cunoscutul autoportret, pe care autorul îl creionează din linii ferme și sinuoase, din lumini și umbre, păstrînd nealterat umorul și autoironia ca fond spiritual. După escapada de la scăldat, cuminţit și redat vredniciei, Nică primește pecetea sărutului mamei sale.

„Atunci eu pe loc am început a plînge și bucuria mea n-a fost proastă. Și mai multă mustrare am simțit în cugetul meu decît oricînd. Și de m-ar fi bătut mama cu toate gardurile și de m-ar fi izgonit de la casă ca pe un străin, tot n-aș fi rămas așa de umilit în fața ei, ca atunci cînd m-a luat cu binișorul. Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu. Și nu că mă laud, căci lauda-i față ; prin somn, nu ceream de mîncare ; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții ; și cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Ș-apoi mai aveam și alte bunuri : cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine ; cînd mă lua cu binișorul, nici atîta, iar cînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte o drăguță de trebușoară ca aceea, de nici sfînta Nastasia izbăvitoare de otravă nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei. Povestea ceea : Un nebun arunc-o piatră în baltă și zece cuminți n-o pot scoate.

În sfîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată ? Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos pînă la două zeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar sărac așa în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt, nici o dată n-am fost !" [1]

Portretul este construit din expresii antitetice care se contopesc în unitatea spirituală a tabloului ; autoironia se fundează pe sensurile duble și contrare ale cuvintelor, iar echivocurile generează un umor irezistibil. Ca pretutindeni, și aici elementul fundamental al limbii lui Creangă îl formează limba vorbită și limba folclorică. Expresiile carac-

[1] Ion Creangă, *Amintiri, povești, povestiri,* Biblioteca pentru toți, 1960, p. 45—46.

leristice din care este alcătuit portretul sînt selecționate din acest material viu, prezent în viața socială a satului. Selecționarea este efectuată de un profund cunoscător și de un artist, în conștiința căruia subtilitățile de limbă sînt folosite după un criteriu estetic limpede. Materia primă a limbii vorbite și a literaturii orale este prelucrată cu meșteșugul artistului conștient de valorile estetice pe care vrea să le realizeze. În cazul de față, autoportretul este cizelat în așa fel încît toate trăsăturile individualizează, iar expresiile respective descind din sfera lor generală și se mulează pe concret. Cînd Ion Creangă spune: *„Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai apoi"*, transformă o zicală populară într-o trăsătură spirituală a portretului său. Conștient de importanța stilistică a rimei, Creangă folosește foarte adesea, ca și în cazul de față, expresii populare în care anumite cuvinte se îngemănează în rimă, aceasta participînd „la expresivitate și simetria fonetică" [1]. La fel procedează și cu celelalte expresii prin care trasează liniile morale ale chipului său de copil: *„prin somn, nu ceream de mîncare; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții; și cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă"* etc. Enumerînd și alte calități morale, autorul le precizează prin condiționări care duc la rezultate contrarii, stabilind, în același timp, o gradație descrescîndă în ceea ce privește ierarhia lor morală. *„Ș-apoi mai aveam și alte bunuri: cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine; cînd mă lua cu binișorul, nici atîta; iar de mă lăsa de capul meu, făceam cîte o drăguță de trebușoară ca aceea"* etc. Trăsătura morală a portretului este fixată tot prin expresii alese cu grijă din materialul zicalelor. Iar pentru ca să contureze acest portret și să-i dea nuanță spirituală semnificativă pentru întreaga comportare a lui Nică, recurge la formula unui proverb: *„Un nebun arunc-o piatră în baltă și zece cumințI n-o pot scoate"*, din care iese, propriu-zis, în relief nebunia „cuminților", nu a nebunilor. Concluzia este o generalizare ieșită din experiența vieții și aplicată aici la un caz particular, pentru a-l reliefa și a-l defini prin încadrare în genul proxim.

---

[1] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1944, p. 98 și 99.

Descrierea culminează cu partea finală, în care arta portretistică a marelui humuleștean atinge valori supreme. Mînuind aceleași elemente stilistice de extracție populară, el le îmbină cu măiestrie într-o particularitate sintactică a cărei cadență ritmică contrapunctează fluența cristalină a gîndirii „frumos curgătoare", ca și Ozana, cu nuanțe de resemnare, umor și melancolie. Intreaga existență materială și spirituală a ființei sale o concentrează în expresia *un boț cu ochi,* pe care o determină imediat prin opoziția *o bucată de humă însuflețită din Humulești,* pentru a-i circumscrie specificitatea originară, cu implicația psihologică și morală a modestiei, dar și a mîndriei că aparține unei asemenea condiții sociale. La această determinare se adaugă atributiva explicativă *„care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut"*, în care adjectivele *frumos, cuminte, bogat* rămîn nume predicative ale verbului *m-am făcut,* echivalent cu *am devenit,* pus la forma negativă. Stăruind asupra ultimei „calități", îi dă acesteia pondere dominantă, fixînd-o în eternitatea timpului: *„dar nici sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost!"*.

Pasajul citat este caracteristic și pentru puritatea lexicală. In afară de *să-mi deie, o drăguță de trebușoară ca acea* și *un boț cu ochi,* nici un moldovenism, ceea ce dovedește că nu moldovenismele formează particularitatea limbii lui Creangă, ci această „particularitate" o constituie valoarea artistică a limbii sale. Să recitim pasajul și ne vom da seama de aceasta urmărind ritmul și simetria periodologică a frazei, fapt care ne reamintește de Odobescu, cu perioadele sale arborescente. Sintaxa lui Creangă nu este sintaxa „unui om din popor" pur și simplu, ci a unui artist al cuvîntului care se adapă pururi la izvoarele cu apă vie și inepuizabile ale limbii poporului.

Portretul lui Davidică este ilustrativ în acest sens.

„De-a mai mare dragul să fi privit pe Davidică, flăcău de munte: cu barba în furculiță, cu favorite frumoase, cu pletele creț și negre ca pana corbului, cu fruntea lată și senină, cu sprîncenele tufoase, cu ochi mari, negri ca murele și scînteietori ca fulgerul; cu obrajii rumeni ca doi bujori, nalt de stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlă-

dios ca un mesteacăn, uşor ca o căprioară şi ruşinos ca o fată mare. Dumnezeu să-l ierte ! că n-avu parte să se preuţească. A murit sărmanul, înainte de vreme înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le piară, că au mîncat juvaer de flăcău !" [1]

Zugrăvit cu ajutorul unui bogat colorit de epitete, întărite prin mijlocirea unor comparaţii adecvate, portretul lui Davidică aminteşte de chipul „mîndrului ciobănel" din *Miorița* şi, într-o mai mică măsură, de chipul lui Cătălin din *Luceafărul* eminescian, cel *„cu obrăjori ca doi bujori / De rumeni, bătă-i vina."* Creangă a multiplicat numărul epitetelor, împerechind trăsăturile fizice cu cele morale într-o unitate indisolubilă. Astfel, fruntea e *lată şi senină,* ochii, *mari, negri şi scînteietori ca fulgerul, mlădios ca un mesteacăn, uşor ca o căprioară şi ruşinos ca o fată mare.* Unitatea portretului fizic şi moral este sintetizată în metafora *juvaer de flăcău* care încununează frumuseţea tînărului. Intrega descriere este o enumerare care urmează după două puncte, fără să fie întreruptă de nici un verb : e o adevărată pictură la care autorul ne invită să o privim şi să o admirăm pentru a simţi frumuseţea omenească întruchipată în flăcăul de munte. Elipsa verbului în toată descrierea eternizează frumuseţea flăcăului, scoţînd-o din spaţiu şi timp. Numai cînd este vorba să-şi exprime sentimentul de durere şi de regret pentru moartea lui Davidică intervine exprimarea verbală şi ea devine imprecaţie.

„A murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat de pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le piară, că au mîncat juvaer de flăcău" !

Umorul obişnuit al lui Creangă se transformă acum în sarcasm îndreptat împotriva „pronumelor conjunctive", respectiv împotriva şcolii de atunci, care a fost nu numai „un instrument de tîmpenie" ca pentru Trăsnea, dar şi o tortură ucigaşă ca pentru Davidică.

De un umor suculent, dar şi de o valoare expresivă rară, este portretul tipic al popii, portret pe care Moş Vasile, ta-

[1] Ion Creangă, *Amintiri, poveşti, povestiri,* Biblioteca pentru toţi, p. 55.

tăl lui Mogorogea, îl zugrăvește, pentru a arăta ce perspective îi așteaptă pe învățăceii meseriei popești :

„Ș-apoi atunci... ați scăpat și voi deasupra nevoiei : bir n-aveți a da și havalele nu faceți ; la mese ședeți în capul cinstei și mîncați tot plăcinte și găini fripte. Iar la urmă vă plătește și dințăritul... vorba ceea : picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță șî pîntece de iapă se cer unui popă și nu-i trebuie altă ceva. Bine ar fi, doamne iartă-mă, ca fețele bisericești să fie mai altfel!... dar... veți fi auzit voi că popa are mîna de luat nu de dat ; el mănîncă și de pe viu, și de pe mort. Vedeți cît de bine trăiește mecetul, fără să muncească din greu ca noi...![1]

Portretul e o sinteză, în care liniile fundamentale sînt rezultate din vasta experiență de viață a poporului și transpuse în expresia nepieritoare a maximelor sale. Trăsăturile fizice domină numai în mod aparent, căci, în fond, ele sînt exteriorizări pregnante și precise ale unor trăsături morale caracteristice și eterne ale popii. Enumerînd aceste trăsături autorul le dă valoare de subiect multiplu al predicatului *se cer,* exprimat printr-un verb la diateza pasivă de formă reflexivă. Reticențele lui moș Vasile („bine ar fi, doamne, iartă-mă, ca fețele bisericești să fie mai altfel") sînt exprimate printr-o formă condițional-optativă, care este de fapt expresia unui principiu moral. Dar dacă popa nu se poate purta astfel încît conduita lui să devină maximă universală, cum se exprimă imperativul categoric kantian, dacă el nu poate fi *„mai altfel"* (să se observe valoarea stilistică a acestui comparativ al adverbului), în concepția lui moș Vasile, el poate fi luat pildă de aspiranții la popie pentru intensificarea vredniciei lor, deși reflecția amară a moșului subliniază că traiul bun al *mecetului* este realizat „fără să muncească din greu ca noi...".

Virtuțile stilistice ale lui Creangă sînt puse în acțiune și pentru a da intențiilor sale comunicative umor și jovialitate. Stilul aluziv este atît de frecvent încît devine o caracteristică a limbii sale.

Analiza se poate extinde și asupra altor portrete, îndeosebi ale personajelor hiperbolice din *Povestea lui Harap-Alb* — Gerilă, Setilă, Flă·nînzilă, Păsări-Lăți-Lungilă,

[1] *Idem,* p. 69.

Ochilă —, în care putem descoperi noi și noi virtuți stilistice care fac din limba lui Creangă limba unui mare artist al cuvîntului.

*

In ceea ce privește limba și stilul lui Caragiale, mi s-a părut interesant de a analiza cu elevii limba personajelor din *O scrisoare pierdută,* limba prin care ecestea sînt caracterizate cu o pricepere de profund psiholog și moralist. Creîndu-și personajele, Caragiale le-a făurit și limba specifică prin care le-a individualizat și le-a făcut în același timp să se deosebească unele de altele. Tipurile comediei caragialești au trăsături comune exteriorizate printr-un limbaj comun, dar ele au și trăsături diferențiate, manifestate printr-un fel propriu de a mînui limba. In practica predării lecțiilor de literatură, analiza felului de a vorbi al personajelor se reduce de fapt numai la cîteva mențiuni. Am încercat să lărgesc puțin această operație, analizînd, de pildă, celebrul discurs al lui Farfuridi sau cel, tot atît de celebru, al lui Cațavencu.

Iată cîteva observații asupra „limbii" lui Farfuridi făcute în cadrul analizei respective.

Caragiale ne pune în contact cu discursul lui Farfuridi, la ridicarea cortinei actului al treilea „asupra unei întreruperi". Repetînd „Dați-mi voie! Dați-mi voie!" Farfuridi dezvăluie spectatorului și, respectiv, cititorului, nu numai incapacitatea sa de a stăpîni auditoriul, ci caracterul automat, mecanic al vorbirii sale. Reducîndu-și exprimarea la cîteva ticuri verbale, care sînt formule ale personalității sale, personajul devine ridicol, pentru că formula conduce la cunoașterea mecanismului subiacent, la cunoașterea procesului de gîndire. Cînd el repetă, cu convingerea că spune ceva extraordinar. „*Eu, am n-am să întîlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg*", sau „*Eu, am n-am clienți acasă la unsprezece fix mă întorc din tîrg...*", ne dăm seama de automatismul comportamentului său și de ridicolul convingerii sale că acesta constituie o conduită etică exemplară. Mai mult, cuvîntul *fix* pentru el devine o obsesie și o formulă magică cu care vrea să epateze pe interlocutorul său, punîndu-l în cunoștință cu cea mai de seamă trăsătură morală a conduitei sale în societate. Atît de fermecat este el însuși de

misteriosul cuvînt, încît îl plasează în frază fără să-i observe nonsensul: *„Şi eu, am n-am înfăţişare, de douăsprezece trecute fix mă duc la tribunal...“* Cuvîntul revine cu toate implicaţiile sale pentru caracterizarea personajului şi în discursul de care ne ocupăm, cînd vrea să delimiteze istoric conţinutul argumentelor sale: *„La anul una-mie-optsute-douăzeci-şi-unu... fix...“* In acelaşi fel şi *„Daţi-mi voie!“*, această formulă retorică avocăţească, este pentru Farfuridi un semn de... elocinţă elegantă şi convingătoare autoritară, pe care o repetă nu numai pentru a curma întreruperile, ci şi pentru a-şi lua avînt pe parcursul discursului său. Ea substituie golul intelectual al vorbitorului şi-l scoate în evidenţă fără efort.

Izbutind, în sfîrşit, cu ajutorul lui Trahanache, să domolească întreruperile, oratorul ajunge la... *plebicist...*

„— Ce ziceam dar? la 1864, vine, mă-nţelege ocaziunea să se pronunţe poporul printr-un plebicist... să vedem însă mai-nainte să ne dăm seama bine ce va să zică... de ce este un blebicist...“

Confuzia din mintea lui Farfuridi, cu privire la noţiunea de plebiscit, dezvăluită în pronunţia greşită a cuvîntului, e mult mai adîncă şi ea se extinde la toate personajele piesei. Caracteristic pentru acest personaj este însă infatuarea pretenţioasă de logician cu care procedează la explicarea noţiunii:

„Cind zicem dar 64, zicem plebecist, cînd zicem plebecist, zicem *64... Ştim, oricine dintre noi ştie ce este 64, să vedem ce este plebicistul...*

Lipsa de logică a pretinsului logician este evidentă. Ea nu este un defect de exprimare, ci un defect de gîndire. Farfuridi este atît de prost încît identificînd două noţiuni — *64* şi *„plebicistul“* — şi afirmînd că una dintre ele — 64 — este cunoscută de toată lumea, nu poate să înţeleagă că nu mai este nevoie de explicarea celeilalte, de vreme ce este echivalentă cu prima. Intreprinderea lui, plină de emfază şi pe ton declamatoriu, devine cu atît mai ridicolă, cu cît se angajează să dovedească *„cu date istorice că toate popoarele îşi au un 64 al lor“*.

Dar, adus la „*cestiune*" de protestele opoziției, de *dorința adunării*" și de „*hatîrul*" prezidentului Trahanache, oratorul trece la înfățișarea opiniei sale cu privire la „chestiunea reviziunii Constituțiunii și Legii Electorale".

Discursul lui Farfuridi este acum în momentul său culminant, și elocvența sa nu mai este întreruptă dinafară, ci numai de piedicile interioare ale gîndirii sale, al cărei flux ia alura unor opinteli în gol. Indicațiile lui Caragiale pentru comportarea interpretului sînt caracteristice:

„Începe să se înece, se îneacă mereu, se îneacă, asudă și înghite, asudă și se rătăcește din ce în ce, se încurcă și asudă mai tare, foarte asudat, se șterge, bea, iar se șterge și suflă foarte greu".

Voi transcrie această parte a discursului fără indicațiile subliniate, pentru a avea în față expresia pură a stilului „onorabilului orator":

„Atunci, iată ce zic eu, și împreună cu mine (...) trebuie să zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate (...) adică vreau să zic, da, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni!... într-o chestiune politică... și care, de la care atîrnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea ori foarte-foarte... (...) încît vine aci ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce?... Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive... (...) și mă-nțelegi, mai în sfîrșit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic... într-o privință, poporul, națiunea, România... (...) țara în sfîrșit... cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă... (...) precum — dați-mi voie — (...) precum la 21, dați-mi voie, (...) la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea și la 84 și 94, și eșetera întrucît ne privește... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă (...) Dați-mi voie! Termin îndată; mai am două vorbe de zis, (...) Iată dar opinia mea (...) Din două una, dați-mi voie... ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... am zis![1]

[1] I. L. Caragiale, *Opere*, Vol. I, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1959, p. 173—174.

Privind în ansamblu, discursul lui Farfuridi are aspectul unui potop de cuvinte amestecate anapoda într-un gol imens de idei. Cuvintele nu se leagă între ele, pentru că le lipsește receptaculul ideii. Ideea nu-și găsește materializarea în cuvîntul adecvat, pentrucă este inconsistentă, neprecisă, ca un fum plutind în vidul intelectual al cutiei craniene. „Stilul" lui Farfuridi este o aglomerare de nonsensuri, în care obscuritatea și echivocul se lăfăesc în voie cu o risipă de vorbe dezlînate, fără priză între ele, dar pronunțate cu emfază și grandilocvență. Prolixă prin excelență, exprimarea lui Farfuridi are pretenția de a fi un exemplu de artă oratorică, în care stringența logică ia formele silogistice cele mai concludente.

E atîta obscuritate în capul lui Farfuridi, încît nu poate să înțeleagă un lucru elementar, anume că oricare ar fi acea „chestiune politică... de la care atîrnă viitorul și prezentul" nu poate depinde de ea și „trecutul țării", chiar dacă ea este „ori prea-prea, ori foarte-foarte". De asemenea, înșiruind datele istorice preferate de el, nu le poate delimita șirul la anul de grație 1883 în care-și pronunță cuvîntarea, ci trece mai departe „la 84, la 94 și ețetera".

Prostia lui Farfuridi atinge culmea și exprimarea lui o trădează în mod excelent, cînd, „în supremă luptă cu oboseala care-l biruie", reușește să-și formuleze opinia cu privire la revizuire în cunoscuta dilemă: „ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale..."

„Marele" avocat, care pledează etalîndu-și opinia în fața alegătorilor pentru a le cîștiga votul, devine ridicol prin simplul fapt că incultura sa, demascîndu-l ni-l arată în toată goliciunea lui spirituală, incapabil să sesizeze identitatea dintre *a revizui* și *a schimba,* și deosebirea dintre „pe ici pe colo" și „în punctele... esențiale".

Marea măiestrie a lui Caragiale constă de fapt în aceea că a creat personajului său o limbă proprie prin care acesta și-a dezvăluit trăsăturile de caracter, prin care s-a definit și s-a individualizat în mod desăvîrșit. Ne putem da seama cît de bine și-a cunoscut Caragiale personajul de i-a putut crea o limbă perfect adecvată incapacității intelectuale a acestuia.

Aşa a procedat marele dramaturg şi cu celelalte personaje ale comediei sale şi toate se pot analiza din acest punct de vedere. Maestru desăvîrşit al cuvîntului, el a pus în gura fiecărui personaj, cu precizia care-l caracterizează, o exprimare în care fiecare cuvînt este o rezonanţă a unui anumit aspect al vieţii spirituale pe care o trăieşte.

*

Elevii au întîlnit mai departe o diversitate de stiluri care le-a dat convingerea că posibilitatea de exprimare este infinită şi strîns legată de cunoaşterea profundă a limbii, condiţia fundamentală a stilului fiind unitatea dintre expresie şi conţinutul pe care îl exprimă. Bogăţia expresiei dezvăluie bogăţia conţinutului, iar mînuirea artistică a expresiei e condiţionată de cunoaşterea profundă a legilor limbii.

Formînd o anume obicinuinţă în analiza limbii şi stilului unei opere literare, am condus pe elevi să cunoască particularităţile, subtilitatea şi taina frumuseţilor artistice pe care le-au creat *Macedonski, Coşbuc, Delavrancea, Octavian Goga* sau *Calistrat Hogaş.*

Voi releva numai cîteva particularităţi ale limbii şi stilului lui George Coşbuc, pe care le voi semnala în analiza poemului *Nunta Zamfirei.*

Mai înainte însă trebuie amintit faptul că, după Eminescu, poetul cel mai îndrăgit de tineret este George Coşbuc. Polivalenţele spirituale ale poeziei sale găsesc admiraţii superlative şi leagă emoţii de rezonanţă profundă al căror vibraţii se întind pe linia întregii vieţi pentru cel ce l-a îndrăgit cîndva în copilărie şi adolescenţă. „*Vizionar al mişcărilor sufleteşti sempiterne*" — cum îl caracterizează G. Călinescu, — George Coşbuc imprimă în sufletul tineretului şcolar valori spirituale definitiv şi pentru totdeauna cîştigate. Primordial în lumea acestor valori este sentimentul dragostei de patrie, manifestat ca o trăire dramatică a întregii istorii a poporului român. George Coşbuc a definit nu numai esenţa mişcării sufleteşti a poetului în genere şi pe a sa ca aspect particular, dar şi pe aceea a omului din popor :

„Sînt suflet în sufletul neamului meu
Şi-i cînt bucuria şi-amarul".

Poezia sa are o multitudine de implicații educative, încît conținutul său de idei și sentimente depășește limitele conturate de poet și se extinde la fiecare român în parte, surprinzîndu-i vibrațiile patriotice.

În școală, pe linia acestui patriotism înflăcărat este privită și analizată întrega poezie coșbuciană. Relevîndu-i-se izvorul folcloric, creația sa apare în conștiința tineretului ca o manifestare originală a unui exponent tipic al neamului românesc, care confirmă, o dată mai mult, inepuizabila-i forță creatoare, concretizată într-o vastă experiență istorică în tradiția unei culturi milenare. Autorul poemului *Nunta Zamfirei* surprinde în viața cotidiană a poporului țesătura fină a tradiției și o valorifică poetic, păstrînd spiritul nealterat al originalității creației populare, căreia îi adaugă originalitatea creației proprii.

Lirismul pastelului coșbucian este o expresie a aceluiași patriotism. Poetul a surprins în peisaj nu numai mișcarea cromatică și sonoră, dar și pe aceea dialectică, închisă în unitatea unor elemente contradictorii. Esențial în *Faptul zilei*, de pildă, este lupta dintre lumină și întuneric, din care iese biruitoare lumina, ca explozie a vieții triumfătoare :

„E-n flacără bolta senină
Și fără-ntrerupere-acum
Se varsă tăcuta lumină.
Se varsă grăbită, se-ntinde
Pe dealuri, pe coaste s-aprinde
Pe șesuri, pe drum".

Poet al *mișcării*, George Coșbuc intuiește în mod genial și exprimă cu mijloace poetice de distinsă valoare estetică și aspectul multiplu al mișcării vieții. Definind viața ca o luptă („O luptă-i viața, deci te luptă / Cu dragoste de ea, cu dor"), el face din aceasta o lege fundamentală, pe care o transformă într-o normă de conduită istorică și socială. Forma ei esențială este lupta pentru libertate, privită pe linia celor două coordonate de bază : libertatea națională și cea socială. În *Pentru libertate, Pașa Hassan, Doina, Noi vrem pămînt*, George Coșbuc realizează o poezie militantă a cărei expresie vibrantă confirmă un principiu estetic de valabilitate permanentă.

In viața școlii, poezia lui Coșbuc este un mijloc de multilaterală realizare educativă, în care dragostea de viață devine rațiunea de a fi a omului. Iubirea însăși, ca sentiment profund uman, este scoasă de sub orice impuls instinctiv și ridicată în sfera purității morale. Această puritate își are izvorul în concepția populară despre dragoste și în expresia acesteia. Îndrăgostiții lui Coșbuc sînt deținătorii unei bogate vieți spirituale, care nu îngăduie abdicări, coborîri din planul unei etici ce se contopește cu forma fundamentală a vieții poporului însuși. *Numai una, Dușmancele* etc. relevă o dată cu puritățile profunde ale unei conduite morale, tradiționale și aspectul luptei pentru cucerirea și păstrarea acestor purități.

Analiza competentă a poeziei lui Coșbuc, făcută în lecțiile de literatură, aduce întotdeauna în clasă o atmosferă caracteristică, în care sufletul tineresc vibrează, în același timp, plin de frumusețile poetice ale expresiei coșbuciene și de susținute sentimente înălțătoare ce fac din entuziasmul eroic și patriotismul înflăcărat o conduită simplă și de o naturalețe obișnuită. George Coșbuc este un poet de anvergură clasică, a cărui poezie se instalează în conștiința tineretului studios ca o forță permanentă de mare eficiență.

Conceput cu un episod dintr-o proiectată epopee, la care s-a gîndit poetul, poemul *Nunta Zamfirei* împrumută expresiei artistice și suflul larg al rezonanței epice, și elementul de participare lirică la exuberanța acțiunii. „Fondul de basm", pe care se perindă proiecția mișcării în secvențe cinematice, aruncă lumini de fantezie creatoare pe realități vii, pentru a le spori frumusețea intrinsecă. Acest fond este creat de realitățile vii. Poetul n-a pornit de la basm către viață spre a o înfrumuseța, ci frumusețea vieții — îndeosebi, din acest moment al nunții — i-a trezit imaginația creatoare — orientînd-o spre feeria fantasticului. Dominantă în poezie este frumusețea reală, care numai pentru exprimare cere pe alocuri, în mod convențional, mijlocul artistic al basmului. Hiperbola, care domină ca expresie, nu este aceea a basmului care vrea să te scoată din mrejele realității spre o lume a irealului, ci este hiperbola, care doar subliniază o realitate existentă, vie, ce se impune observației de la sine, aceea care nu exagerează — aș zice —, ci constituie expresia cea mai adecvată a realității.

Cînd poetul spune, în preambulul poemului :

„E lung pămîntul, ba e lat,
Dar ca Săgeata de bogat
Nici astăzi domn pe lume nu-i,
Și-avea o fată, — fata lui —
Icoană-ntr-un altar s-o pui
La închinat",

n-are intenția să ne transporte într-o lume de basm, ci să ne arate că aici pe pămînt sînt realizări ale idealului omenesc. Bogăția lui Săgeată — neatinsă de nici un *domn* de pe lume — e fata lui, de o frumusețe neîntrecută, oricît de lung și de lat e pămîntul, dar frumusețe pămînteană. Esența acestei frumuseți constă, în primul rînd, în puritatea spirituală, relevată în comparația „icoană-ntr-un altar s-o pui, la închinat", prin care se exprimă o apreciere superlativă în graiul popular. [1]

Portretul fetei este conturat, mai departe, din aceeași linie fină a purității morale, pentru care George Coșbuc culege din limba folclorică, într-o împerechere de înaltă creație originală, expresii cu străluciri de giuvaer :

„Și-atunci, de peste larg pridvor,
Din dalb iatac de foișor,
Ieși Zamfira-n mers isteț,
Frumoasă ca un gînd răzleț,
Cu trupul nalt, cu părul creț,
Cu pas ușor".

Apariția Zamfirei e o revelație care radiază „de peste larg pridvor", dominînd peisajul și imprimîndu-i candoare. Epitetul *dalb,* ca podoabă morală a „iatacului de foișor", indică nu numai curățenia de interior a iatacului, ci, mai ales, puritatea sufletului fetei. Printr-o simplă trăsătură stilistică, poetul transferă însușiri care circulă de la fată spre ambianța în care trăiește și invers. Folosind elementele de portret fizic : *mers isteț, trupul înalt, părul creț, pas ușor,*

[1] Și Eminescu recursese la o asemenea comparație, cînd, în *Lucefărul* scoate în relief frumusețea unică a fetei de împărat „Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele".

chipul fetei este conturat printr-o comparație neașteptată — „*frumoasă ca un gînd răzleț*“ — în care elementul de comparație vine dintr-o lume a fanteziei libere de contigențe materiale. *Gîndul răzleț* închide în el frumusețea reverberației explozive, acel salt uimitor al imaginației care dă nu numai originalitate creației, ci și unicitate.

Dar poetul nu se mulțumește cu această comparație de nuanță abstractă, ci obișnuit cu concretizarea vie, trece la o comparație mai accesibilă (dar prin care păstrează aceleași nuanțe de subtilitate artistică) completată cu un element descriptiv vestimentar :

„Un trandafir în văi părea ;
Mlădiul trup i-l încingea
Un brîu de-argint“...

Dar sinteza portretului nu poate fi făcută din elemente obișnuite, și nuanțele nu pot fi mai mult precizate prin virtuozitatea cuvîntului — și, atunci, poetul își declină iscusința lasînd totul pe seama imaginației creatoare a cititorului :

...„dar toată-ntot
Frumoasă cît eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea“.

E aici expresia cea mai înaltă a superlativului cu care se măsoară sublimul și căreia George Coșbuc i-a găsit o realizare stilistică adecvată, în care un rol însemnat îl are dativul etic din „să-*mi* socot“.

In pictura spirituală a chipului Zamfirei, Coșbuc mai pune o nuanță de mișcare sufletească, pe care o surprinde în momentul cînd Viorel o prinde de mînă :

„Roșind s-a zăpăcit de drag“

Turburătorul sentiment al dragostei în care sălășluiește izvorul fericirii este exprimat de poet în cuvinte care cuprind, în ecoul sensului lor, subtilități psihologice altfel greu de exprimat.

Maestru al artei portretistice, George Coșbuc sugerează imaginea chipurilor omenești chiar printr-o singură trăsătură, aleasă însă în așa fel încît ea nu este numai definitorie a unei laturi a caracterului, ci constituie o sinteză psi-

hologică de integrare a personajului. Astfel, în poemul nostru, *„bătrînul Grui"* este suficient de caracterizat prin epitet *bătrînul,* epitetul închizînd în el rezonanțe multiple: de la veneraţia vîrstei la autoritatea înțeleptului. La fel e cazul cu *„Tinteș, cel cu trainic rost"* și *Bardeș, cel cu adăpost în munți sîlhui"*. Numele proprii trezesc în conștiința cititorului nu numai ecouri istorice, dar și particularități de caracter. O caracteristică a poemului o constituie mișcarea, prinsă în imagini cinetice de mare mobilitate, create cu ajutorul unei expresii adecvate, la care concură armonios cuvintele onomatopeice și armoniile imitative. Alaiul nuntașilor constituie un tablou cinematic, de toată frumusețea, în care domină gestul energic: „Nuntași din nouăzeci de țări s-au răscolit (Să se observe forța expresivă a verbului s-au *răscolit,* cu sensul lui reflexiv). Hiperbolizarea imaginii spațiale dă mișcării orizont larg și intensitate de lungă durată:

„Din munți și văi, de peste mări,
Din larg cuprins de multe zări"

sau:

„Din fundul lumii, mai din sus,
Și din Zorit și din Apus,
Din cît loc poți gîndind să bați,
Venit-au roiuri de împărați".

Cuvintele în limba lui Coșbuc își pierd parcă individualitatea și în legăturile lor morfologice și sintactice lasă loc imaginii materializate să apară în existența ei obiectivă, punînd pe cititor direct în fața ei.

Să recitim strofele în care este „cinematografiat"" alaiul și ne vom da seama că, după ce au creat imaginea, cuvintele se contopesc în aceasta și-o scot în relief, lăsînd-o apoi să domine singură. Genial artist al cuvîntului, George Coșbuc dă acestuia atîta putere tranzitivă, încît îi simți permanent forța materială a comunicării:

„Voinicii cai spumau în salt;
Și-n creasta coifului înalt
Prin vulturi vîntul viu vuia,

Vrun prinț mai tînăr cînd trecea
Cu-n braț în șold și pe prăsea
Cu celălalt".

Valoarea onomatopeică a expresiei, aliterația și armonia imitativă din această strofă au devenit clasice și ele sînt rezultatul unei căutări intense a poetului.

În amintirile lui A. P. Bănuț despre Coșbuc găsim această mărturisire a poetului, stîrnită de declarația că l-a frapat versul.

... și uruitul frînt al bulgărilor de pămînt din *Moartea lui Fulger.*

„— Păi, dragul meu, a răspuns Coșbuc, lumea citește, aprobă și zice: „îmi place", dar nu-și poate da seama cîtă muncă și trudă cere de multe ori un singur vers menit să exprime adevărul. În versul citat de dumneata am folosit numai vocale închise, surde: u, î, ă: *... uruitul frînt al bulgărilor de pămînt,* auzi perfect cum sună brușii de pămînt, căzînd pe coșciug: buf, buf, buf![1]

Armoniile imitative sînt pentru Coșbuc o necesitate a expresiei poetice. Ele trebuie semnalate, dezvăluindu-i-se semnificația căutării de către poet, pentru a releva aspectul cel mai caracteristic al unei anumite realități.

Așa de pildă în strofa:

„Iar cînd alaiul s-a oprit,
Și Paltin-crai a stărostit,
A prins să sune sunet viu
De treasc și trîmbițe, și chiu —"

Dar parcă procedeul armoniei imitative este mai adecvat în descrierea dinamicii jocului:

„Trei pași la stînga linișor
Și alți trei pași la dreapta lor;
Se prind de mîini și se desprind,
Se-adună cerc și iar se-ntind,
Și bat pămîntul tropotind
În tact ușor".

[1] În cartea *Coșbuc văzut de...* București, Editura pentru literatură, 1966, p. 142.

Sunetul stîrnit de mișcarea ritmică a horei nu mai poate fi redat cu fidelitate de puterea tranzitivă a cuvintelor și atunci poetul, în zelul său artistic, recurge la sonoritatea intrinsecă a anumitor cuvinte, pe care, potrivindu-le după afinitatea virtuților lor muzicale, le îmbină într-o armonie imitativă : *Și bat pămîntul tropotind / În tact ușor.*

Analiza stilistică a poemului *Nunta Zamfirei* se poate extinde aproape la fiecare cuvînt și la fiecare expresie mai caracteristică, relevîndu-se virtuțile artistice ale marelui poet. Ceea ce trebuie reținut este faptul că George Coșbuc e un cizelator al expresiei, un căutător înfrigurat al cuvîntului cu cele mai alese virtualități poetice, iar atunci cînd nu găsește cuvîntul potrivit îl creează, așa cum a făcut cu *întrulpi* (și nu numai pentru necesitatea rimei). Stăpîn pe comorile limbii românești și pe legile mișcării acestei limbi, cu o vastă cultură filologică, cu un simț artistic desăvîrșit și cu o imaginație creatoare uimitor de bogată, George Coșbuc și-a creat un stil propriu, stilul coșbucian. Nota lui distinctivă este muzicalitatea, pe care nu o dau îndeosebi ritmul și rima, ci armonia interioară a expresiei, a cuvîntului folosit. Nu e întîmplător faptul că George Coșbuc și-a cîntat aproape fiecare poezie concomitent cu scrierea ei. A învăța să asculți această muzică interioară a poeziei coșbuciene și să te cufunzi cu toată ființa în vibrațiile ei luminoase este actul esențial prin care treci de la înțelegerea poeziei la înțelegerea vieții, așa cum a înțeles-o poetul.

*

În ultimele clase, analiza limbii și stilului operelor literare a fost folosită mai frecvent, pentru că elevii pot înțelege mai bine valoarea artistică, iar, în același timp, ei înșiși sînt la vîrsta cînd, ieșind de sub influențe stilistice, încep să-și cristalizeze stilul propriu. Acum se vor întîlni cu probleme noi pe care le ridică cunoașterea unor scriitori ca Liviu Rebreanu, Gh. Bacovia, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Geo Bogza, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu...

La Liviu Rebreanu vor putea să înțeleagă că aparenta lipsă de stil constituie o calitate primordială, aceea a exprimării precise, care dă obiectivitate faptului, fenomenului, omului, pe care autorul reușește să le scoată în toată mate-

rialitatea existenței lor. La Sadoveanu, dimpotrivă, vor putea observa — așa cum subliniază G. Ibrăileanu — caracterul *poetic* al limbii scriitorului, despre care se poate spune că este *poet* în sensul în care vorbim de poetul Eminescu. La Bacovia vor reuși să priceapă trăsăturile expresivității simboliste, în care cuvîntul sugerează și creează stări sufletești prin muzicalitatea și cromatismul cu care este dotată încărcătura emoțională pe care o transmite. Cu o altă artă poetică se vor întîlni la Tudor Arghezi care spune :

„Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumusețî și prețuri noi",

și cu o alta la Mihai Beniuc, în poezia căruia exprimarea simbolică — dar nu simbolistă — ia forme frecvente. In același timp, vor deosebi priceperea de a sesiza frumusețea stilului monumental al lui Geo Bogza, sau aceea a stilului cu efluvii lirice din romanele lui Zaharia Stancu, în care persistă anumite procedee ale graiului viu și limbii folclorice

Dacă exprimarea prin simbol și alegorie a devenit o necesitate pentru caracterul militant al poeziei lui Mihai Beniuc dinainte de Eliberare, ea a rămas o caracteristică a poetului și în poezia ulterioară. Simbolul, la Beniuc, n-a fost o „camuflare" de circumstanță a sensului pentru a se apăra de cenzura burgheză. „Toboșarul vremurilor noi" a recurs la simbol pentru expresivitatea pe care o conține, pentru caracterul concret al imaginii realiste prin mijlocirea simbolului. In *Cîntec de primăvară,* de pildă, legitatea istorică a zdrobirii fascismului prin triumful neîndoielnic al luptei comuniste și zădărnicia opintelilor burgheze de a opri cursul istoriei sînt exprimate în mod simbolic cu o puternică eficiență.

„In zadar vă zbateți și asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteți, degeaba-i orice trudă,
Să legați în lanțuri primăvara".

Simbolul devine armă de luptă — și e o armă ofensivă, nu de camuflaj, a cărei expresivitate mobilizează forțele progresiste împotriva celor reacționare : *Melița, Ileana, Făt-Frumos* etc. poezii în care limbajul alegoric e mai viu și modalitatea lui lirică mai expresivă, mai sporită.

Mărul de lîngă drum, care constituie „arta poetică" a lui Mihai Beniuc, dezvăluie concepția sa estetică printr-o alegorie adecvată :

„Sînt măr de lîngă drum și fără gard,
La mine-n ramuri poame roșii ard.
Drumețule, să iei fără sfială,
Că n-ai să dai la nimeni socoteală.
Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulțam,
Adu țărînii ce sub mine-o am :
E țara ce pe sînul ei ne ține,
Hrănindu-ne pe mine și pe tine".

Alegoria e transparentă, metaforele ușor de identificat. Ceea ce trebuie relevat e forma concretă, intuitivă ce o dobîndește gîndirea filozofului, care renunță la noțiuni și abstractizări și recurge la plasticitatea alegoriei pentru a se exprima și a se prezenta pe sine însuși. Materialul lexical și construcția sintactică, intrate în procesul creator al poetului, vin din izvoarele limbii vorbite și dau stilului poetic acea nuanță de oralitate, care pune între poet și cititor o apropiere spirituală de caldă comunicativitate. Mărul e „de lîngă drum și fără gard", în ramurile lui „ard poame roșii", drumețul — invitat cu atîta naturalețe — poate să ia „fără sfială", „că n-ai să dai la nimeni socoteală", iar expresia mulțumirii devine provincialismul „mulțam".

În celelalte strofe, expresivitatea simbolică se îmbogățește, purtînd în sensurile ei nu numai concepția estetică a poetului, dar și sentimentul său de dăruire patriotică și de certitudine că roadele sale vor hrăni generațiile viitoare, asigurînd astfel continuitatea neîntreruptă a istoriei.

*

Mă voi opri în cele ce urmează doar la analiza a două texte : unul de Mihail Sadoveanu și unul de Tudor Arghezi.

Limba și stilul lui *Mihail Sadoveanu* au fost studiate cu de-amănuntul și de filologi, și de critici literari, dar și de literați, fiecare căutînd să surprindă misterul frumuseții ei. Dacă în lecții nu se poate pătrunde la acest „mister" prin studii științifice mai aprofundate, farmecul limbii sadoveniene poate fi pătruns în mod nemijlocit prin lectura persistentă și atentă a operei. Semnalarea cîtorva trăsături

care dau rezonanța specific sadoveniană a limbii marelui povestitor va ajuta la înțelegerea și trăirea adîncă a emoțiilor pe care le stîrnește măestria lui. Deschiderea porților către împărăția frumuseților limbii lui Sadoveanu poate fi făcută prin următoarele constatări ale lui G. Ibrăileanu, în analiza nuvelei *Dumbrava minunată*.

„Sadoveanu este un prozator în opera căruia găsim cele mai multe documente din viața noastră trecută și prezentă — și în același timp un *poet*, în înțelesul în care întrebuințăm acest cuvînt cînd vorbim, de pildă, de Eminescu. Poeții noștri merituoși — cei mai mulți — sînt „prozatori" în comparație cu acest nuvelist. Acest caracter al operei te ispitește să întrebuințezi, în caracterizarea multor bucăți ale sale, termeni contradictorii, să vorbești de lirismul lui obiectiv și de obiectivismul lui liric(...). Una din însușirile eminente ale lui Sadoveanu e putința de a spune tot ce vrea, tot ce are de spus... Această însușire este permanent vădită de la un capăt la altul al scrisului său. Cuvîntul unic, predestinat, îi izvorăște în minte cu ușurința și siguranța cu care „notele" sar vertiginos, și totuși exact, de sub degetele unui prestidigitator al clavirului...). Sadoveanu zugrăvește necontenit natura pictural..." [1]

Constatările impresionează și stîrnesc curiozitatea și interesul pentru a le descoperi printr-o îndeletnicire de analiză a textului. Din orice operă a lui M. Sadoveanu se poate desprinde un fragment — chiar fără alegere — pentru a-l supune unei asemenea analize. Iată, între altele, un fragment din *Nada Florilor*:

„— Îmi place că vorbești cu dreptate, măi băiete. Acuma scoală și să mergem să potrivim undeva, sub o perdea de stuf, straiele tale. S-au uscat dar n-ai nevoie să te îmbraci cu ele. Acuși plouă.

Într-adevăr, văzduhul neclintit al amiezii ne cocea ca în cuptor. Din miazăzi creșteau nouri, dezvoltîndu-se spre cupola cerului. Un vîntișor fîlfîi în pămătufurile trestiilor; luciul s-a umbrit și s-a zimțuit. În liniștea mare a cuprinsurilor, s-a auzit în depărtare sunînd ploaia.

Venea împotriva noastră ca un păienjeniș. Curînd sticli în mărgele oblice. Foltanele de stuf tresăriră, frămîntîndu-se. Balta scăpără de bul-

[1] G. Ibrăileanu. *Studii literare*, București, Editura tineretului, Biblioteca școlarului, 1957, p. 159, 164.

buci. Şi paianjenişul de stropi ne învălui brusc, apoi se linişti asupra noastră o ploaie călduţă şi totuşi răcoritoare.

Sexul frumos al insulei se retrăsese sub coliba şubredă. Intr-un colţ moş Hau, în celălalt moş Spînu, ca nişte ihtiozauri, se retraseseră domol în umbră, aşa încît să n-o supere cumva pe lelea Ileana.

Eu, ca şi Culai, primeam ploaia, care îmi şuroia de pe păr, ca pe o desfătare, aşa cum o primea întreaga împrejurime de la Nada Florilor. Sălcii, liane, papură şi trestii sticleau de un rîs real pe care îl simţeam şi în mine.

Stînd cinchit la marginea ostrovului, am observat deodată foirea formidabilă a bălţii. Toate lighioanele ei de la adîncuri suiau în zigzaguri spre acele de fulger ale ploii. Erau mii de crustacee neclasate încă de naturalişti, de toate dimensiunile mici, de colorile şi desenurile cele mai surprinzătoare. Coloane de alevini care abia atunci intrau în viaţa lacului, abia avînd forma speciei, cu punctul enorm al ochiului în mica lor transparenţă, Puzderie de alţii mai mărişori evoluau cu instinctul primejdiei, învîrtejindu-se într-o latură şi fugind de umbra ghimpoasă a bibanilor sau de gura de balaur a ştiucii. Spre limpezimea fundului, caraşi cu reflexe de aur vechi, crapi bătrîni cu solzi ruginiţi. Scoici, melci, lipitori şi şerpi, întreaga faună fără număr, fiica mîlului primordial, se frămînta într-o monstruoasă bucurie sub tremurul ploii de primăvară.

Era bucuria vieţii şi a morţii şi a transformării necontenite".

In analiza acestui text trebuie semnalate, mai întîi, bogăţia şi varietatea limbii. Ele se înscriu pe o scară de la transcrierea limbii simple şi familiare a lui Culai, urcă spre subtilităţi metaforice şi culminează în expresii de o împerechere originală şi o expresivitate cu largi şi adînci ecouri reprezentative şi emoţionale, ca *„fica mîlului primordial"*.

Avertismentul lui Culai *„Acuşi plouă"*, care conţine în el justificarea ocrotirii familiale ce i-o arată pentru faptul că „n-are nevoie" să se îmbrace cu hainele abia uscate, conţine şi o subtilitate gramaticală. Adverbul *acuşi* implică iminenţa unei acţiuni viitoare care e gata să devină prezentă, şi de aceea nici nu poate fi exprimată decît prin indicativul prezent al verbului (*plouă*).

Descrierea ploii şi a peisajului, care o primeşte „ca pe o desfătare", e o realizare de subtilă exprimare metaforică, în care nuanţele dobîndesc consistenţă şi expresie proprie.

Varietatea senzațiilor e topită într-o unitate senzorială bine echilibrată, în care, totuși, se impune dominantă senzația auditivă. Mihail Sadoveanu cumpănește vorbele și dă fiecăreia valoarea expresivă adecvată fără nici o sforțare. Folosirea figurilor stilistice intră în făgașul frazelor cu naturalețea cu care își brodează cursul pîrăul de munte, stîrnind mireasma florilor care îi cresc pe maluri. În fiecare propoziție există accentuări stilistice marcate cînd de un epitet, cînd de o comparație, cînd de o personificare și mai întotdeauna de metafore. De obicei, acestea încheie propoziția, iar accentul lor ritmează și imprimă cadență muzicală. Să recităm începutul fragmentului și să ne oprim asupra sublinierilor :

„Într-adevăr, văzduhul *neclintit* al amiezii *ne cocea ca în cuptor*. Din miazăzi *creșteau nouri*, dezvoltîndu-se spre *cupola cerului*. *Un vîntișor fîlfîi* în pămătufurile trestiilor ; *luciul s-a umbrit și s-a zimțuit*. În *liniștea mare* a cuprinsurilor, s-a auzit în depărtare *sunînd ploaia*".

Dacă epitetul *„neclintit"*, comparația *„ca în cuptor"* sau metafora *„cupola cerului"* ni se par oarecum obișnuite, în contextul sadovenian ele dobîndesc noi valori estetice. Dar de o noutate surprinzătoare ni se pare *„un vîntișor fîlfîi"* prin concordanța între valoarea diminutivului *vîntișor* și aceea a verbului *fîlfîi*. Această concordanță nu se referă numai la intensitatea acțiunii, ci și la efectul auditiv pe care îl stîrnește acțiunea, verbul avînd, în același timp, și valoare onomatopeică. Totodată, mișcarea pe care o sugerează expresia acestei personificări este imprimată și de ritmul dactilic [1] în care este prinsă :

un /vîn-ti-șor/ fîl-fî-i

Efectul „fîlfîirii" vîntului nu se răsfrînge numai la mișcarea sonoră a pămătufurilor trestiilor, ci are și alte efecte : *luciul s-a umbrit și s-a zimțuit*, efecte exprimate prin sensul figurat pe care autorul îl dă verbelor *s-a umbrit* și *s-a zimțuit* puse în diateza pasivă de formă reflexivă.

---

[1] v. studiul : *Valori muzicale în opera lui Sadoveanu* de Șerban Cioculescu în „Viața românească", nr. 11, 1960, p. 166.

De obicei, epitetele care însoțesc substantivul *liniștea,* indicînd intensitatea fenomenului, sînt : liniște *profundă, adîncă, desăvîrșită* etc.

Sadoveanu surprinde în adjectivul *mare* posibilitatea de a reda deodată toate dimensiunile efectului spiritual pe care îl stîrnește măreția acestui fenomen natural : *liniștea mare a cuprinsurilor.* Puterea de expresie a epitetului este amplificată de pluralul „cuprinsurilor". Să înlocuim acest plural prin singularul său — *cuprinsului* — și vor simți imediat diminuarea expresivității. Fragmentul se încheie cu un accent deosebit pe care cuvîntul *sunînd* îl pune pe finalul marii liniști de care vorbise : *„s-a auzit în depărtare sunînd ploaia".*

După acest preludiu, în care exprimarea senzațiilor sonore, pe care le percepe autorul, își face loc înaintînd pînă la gerunziul *sunînd,* cu efecte de darabană, urmează descrierea propriu-zisă a ploii :

„Venea împotriva noastră ca un păienjeniș. Curînd sticli în mărgele oblice. Foltanele de stuf tresăriră, frămîntîndu-se. Balta scăpără de bulbuci. Și păenjenișul de stropi ne învălui brusc, apoi se liniști asupra noastră o ploaie călduță și totuși răcoritoare".

Descrierea este prinsă pictural, dar vizualul este sprijinit pe mișcare. Scriitorul dă expresie imaginii de înaintare a ploii comparînd-o cu *un păienjeniș* în mișcare. Impresionant de expresiv este verbul *sticli* (în mărgele oblice) în sensul căruia sînt concentrate reflexe de lumină, precum și verbul *scăpără* (de bulbuci), care pune în conținutul imaginii efecte de explozii luminoase. Dar mai interesant ni se pare, din punct de vedere stilistic, verbul *se liniști* (asupra noastră o ploaie călduță) care exprimă o nuanță caracteristică a statornicirii ploii care, de acum, curge în mod liniștit asupra locului. El exprimă noua ipostază în care se află *„liniștea mare a cuprinsurilor"* de care vorbise mai înainte autorul.

Sadoveanu este un peisagist liric. El vede și aude natura ca o reflectare emoțională, pentru că se simte parte integrantă a ei. De aceea descrierile lui sînt subiective, pline de lirism, deosebite fundamental de descrierile obiective, impersonale ale lui Liviu Rebreanu, de pildă. Atitudinea

lui Sadoveanu în fața naturii îmbracă întotdeauna forme lirice. Din citatul nostru, desprindem, mai departe mărturisirea :

„Eu, ca și Culai, primeam ploaia, care îmi șuroia de pe păr, ca pe o desfătare, așa cum o primea întreaga împrejurime de la Nada Florilor. Sălcii, liane, papură și trestii sticleau de un rîs real pe care îl simțeam și în mine".

Pentru exprimarea acestei desfătări, autorul revine la expresivitatea cuvîntului *a sticli,* căruia îi dă de data aceasta sens spiritual de exteriorizare a *„rîsului real"* pe care îl manifestă și natura personificată, și autorul.

Ploaia a dat un nou impuls vieții. Intreaga mișcare a interiorului bălții, pe care autorul o observă „cinchit la marginea ostrovului", este cuprinsă într-o descriere amănunțită, colorată și plină de dinamism, dar pe care o concentrează într-o caracterizare sintetică : *foirea formidabilă a bălții.* Expresia trezește în conștiință o imagine de mare intensitate prin valoarea stilistică intrinsecă a cuvîntului *foirea,* căreia, adăugîndu-i-se epitetul *formidabilă,* într-o împerechere de cuvînt popular cu un neologism, i se sporește expresivitatea la proporții uriașe. Această sporire a puterii de expresie este realizată și de armonia imitativă pe care o implică. Mijloacele de expresie ale autorului în descrierea acestei „foiri formidabile a bălții" se multiplică, se subtilizează și imaginea prinde viață. Vorbind de „lighioanele" care suie din adîncuri „în zigzaguri spre acele de fulger ale ploii", se păstrează dominantă impresia dinamică, chiar în propozițiile eliptice de predicat : *„Coloane de alevini care abia atunci intrau în viața lacului, abia avînd forma speciei, cu punctul enorm al ochiului în mica lor transparență".* Subiectul substantival *coloane* implică și acțiunea verbală. De asemenea, în propoziția *„Spre limpezimea fundului, carași cu reflexe de aur vechi, crapi bătrîni cu solzi ruginiți",* lipsa predicatului pune pecetea eternității pe existența acestor vietăți.

Procedeul enumerării, cuprinzînd înlăuntrul ei un subiect multiplu, este folosit printr-o însumare care se ridică la generalizare și concentrează imaginea largă și atotcuprinzătoare, ca în propoziția :

„Scoici, melci, lipitori și șerpi, întreaga faună fără număr, fiica mîlului primordial, se frămîntă într-o monstruoasă bucurie sub tremurul ploii de primăvară".

Propoziția este interesantă, în același timp, prin epitetul apozițional — *fiica mîlului primordial,* de care am amintit la început, și prin epitetul adjectival *monstruoasă* (bucurie). ca expresie a ideii filozofice, exprimată în finalul pasajului astfel: *„Era bucuria vieții și a morții, și a transformării necontenite".*

„Sadoveanu este prin urmare, un scriitor care — cum spune G. Ibrăileanu — are multe și diverse însușiri de poet și artist și în care și-a depozitat un popor ceea ce are mai încîntător în sufletul său". El pictează în cuvinte peisaje care concurează ca valoare artistică cu tablourile lui Grigorescu și Luchian, exprimă stări sufletești de mari profunzimi și vehiculează lin și cu fermitate idei filozofice (cum sînt cele din fragmentul citat). Cuvîntul *unic, predestinat,* e stăpînit și mînuit cu farmecul cu care — de pildă — Enescu a mînuit arcușul.

Forța artistică a lui Sadoveanu izvorăște din munca neîntreruptă și asiduă cu care s-a aplecat asupra paginilor și din profunzimile conștiinței sale de artist. Mihail Sadoveanu a căutat „cuvîntul ce exprimă adevărul, cum l-a căutat și Eminescu. Ar fi interesant de cercetat „variantele" sadoveniene. De la o ediție la alta propozițiile, frazele, paginile au suferit modificări importante în ceea ce privește alegerea cuvîntului. Textul pe care l-am analizat aparține ediției din 1958 a operelor sale. El este mult deosebit de textul ediției de *Opere alese* din 1952. Iată prima parte a fragmentului citat, transcris după această din urmă ediție:

„— Așa. Învață-te a vorbi cu dreptate, măi băiete. Acuma scoală și să mergem să punem undeva, sub stuh straiele. S-au uscat, dar n-ai voie să te îmbraci cu ele. Acuș plouă.

Intr-adevăr, în arșița neclintită a după amiezii, sporea zăpușeala. Din miază-zi creșteau nouri, dezvoltîndu-se spre înălțimea cerului. Un vîntișor iute fîlfîi în pămîntufurile trestiilor, — trecu. Baltă și stufării rămaseră iar neclintite. Soarele se stinse, balta se întunecă și se zimți în cre-

țuri fine. In umbra care căzuse deodată peste strălucirea zilei, se întinse o liniște mare. Și se auzi în depărtare sunînd ploaia, sau vîntul, sau un șuvoi de apă..."

Comparînd cele două texte, ne dăm seama de superioritatea artistică a textului din ediția 1958. Numai Sadoveanu se poate întrece pe sine. Modificînd textul, n-a înlocuit numai cîteva cuvinte sau expresii cu altele mai potrivite, ci a restructurat întregul text, topindu-l și returnîndu-l în tiparele creației sale de geniu, veșnic în căutarea marilor frumuseți artistice.

*

Arta poetică a lui *Tudor Arghezi* este definită în al său *Testament,* care deschide, ca prefață și manifest, vasta sa operă de poezie și proză. De un caracter profund militant, ea are rădăcini adînci în viața socială și-și soarbe seva din începuturile de leat ale poporului nostru, întinzîndu-se pe toată aria sa istorică, pînă în miezul de lumină comunistă al zilelor noastre. Strălucirile solare ale imaginilor sale purifică și cauterizează, solicită viața și-i sesizează farmecul, destramă umbrele din adîncimile cugetării și așează lumini în piscurile avîntului.

In poezia românească Tudor Arghezi inaugurează o nouă viziune estetică. Ceea ce, în general, este socotit apoetic, urît, dizgrațios dobîndește în viziunea arghezian valori estetice, fără nici o derogare naturalistă. Conștient de forța sa creatoare de frumos, își face un principiu din a valorifica estetic imagini ale unei realități convertite la anestetic de vitregia unei convietuiri sociale, consecință a antagonismului de clasă și a dominanței exploatării. Principiul se fundează pe atitudinea etică a poetului, care se străduiește și luptă să restituie dreptății sociale, pe calea creației artistice, bunuri și drepturi uzurpate :

„Făcui din zdrențe muguri și coroane.
. . . . . .
Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumusețí și prețuri noi".

„Urîtul" în concepția lui T. Arghezi nu este un dat etern, o realitate imuabilă, ci o consecință a condiției umane care îl generează. Valorificîndu-l estetic, poetul îl transformă în armă de luptă, punîndu-l în fața celor care l-au provocat, ca un stigmat care acuză și fixează răspunderea istorică. El ridică *„îndreptățirea ramurei obscure"*, al cărei exponent se face, la rangul de factor al istoriei. De aici tonul polemic și caracterul de pamflet al poeziei argheziene :

„Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, și torcînd ușure
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure'.

Tudor Arghezi „înjură" frumos, eliminînd din înjurături orice elemente obscene, pentru că ea, înjurătura, imprecația, este echivalentă cu lupta, *„rodul durerii de vecii întregi"*.

În laboratorul poetic arghezian, truda cizelatoare, migala de filigran, scrupulozitatea artistică stau la baza procedeului de creație. Materia primă a acestui proces o constituie *graiul cu îndemnuri pentru vite* al bătrînilor care *„au adunat printre plăvani / sudoarea muncii sutelor de ani"*. Din acest minereu lexical el *„a ivit cuvinte potrivite / Și leagăne urmașilor stăpîni"*, printr-o frămîntare de *„mii de săptămîni"*, care a avut ca rezultat transformarea lor în *„visuri și-n icoane"*.

Titlul de *Cuvinte potrivite* al primului volum de versuri este un titlu generic, sub constelația lui fiind cuprinsă întreaga operă poetică a autorului. Sensul titlului nu este circumscris, însă la semnificația sa prozodică, la indicarea cadenței ritmice și armoniei sonore a rimei, el depășește, și în lărgime, și în adîncime, indicația de aparentă echivalență cu noțiunea de *versuri. Potrivirea* cuvintelor lui Arghezii are altă orientare, o altă direcție și o altă dimensiune. Ea este expresia aceleiași căutări dramatice de care era pătruns marele său înaintaș care, în *Criticilor mei*, spunea :

„Dar cînd inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe,
Ș-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte

Ca și flori în poarta vieții
Bat la porțile gîndirii,
Toate cer intrarea-n lume,
Cer veșmintele vorbirii.

Pentru-a tale proprii patimi,
Pentru propria-ți viață,
Unde ai judecătorii,
Nendurații ochi de gheață?

Ah! atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul!
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul?"

Potrivirea cuvintelor arghezieneeste orientată spre adevăr; sînt „cuvinte potrivite" cu adevărul, a cărui expresie artistică au devenit printr-o îndelungă și agitată frămîntare. Operînd într-un univers concret, cuvîntul arghezian exprimă, în același timp, și esența, și forma sensibilă sub care apare aceasta. El este o ilustrare artistică a tezei leniniste că adevărul este întotdeauna concret, că generalul se află în particular. „*Dar spuma* este o expresie a esenței!", spune Lenin, dînd ca exemplu de raport între aparență și esență „mișcarea unui rîu — spuma sus și curentul adînc jos" [1]. Broderia de spumă a poeziei arghezieneeste expresia de frumusețe rară care trădează o muncă de artist asiduă, o dată cu inițierea cititorului spre zonele unde se află esența realității pe care o reflectă.

Nu este ușor să faci pe elevi să priceapă și să soarbă cu nesaț frumusețea poeziei arghezieneeste. Prima piedică se întîmpină în sesizarea sensurilor noi pe care poetul le atribuie unor cuvinte obișnuite, atunci cînd își construiește metaforele și, în general, tropii. Din tainele vechi ale cuvintelor simți cum suie, ca seva pînă în frunza vecină cu cerul, un sens, care dormita ascuns în istoria lui semantică și care, dînd de lumină, prinde viață, parfum, sonoritate, culoare de lumină nouă, relief și contur, rezonanțe și ecouri, incantație și forță mobilizatoare. O dată imprimat în conștiință acest sens nou, el își dezvăluie efectele multiple prin

[1] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, București, Editura de stat pentru literatură politică, 1956, p. 100.

care te pune în contact nemijlocit cu imaginea artistică și cu realitatea pe care o oglindește. Unul din aceste efecte este înțelegerea măiestriei artistice a poetului, pentru care mînuirea cuvîntului cunoaște performanțe rar atinse de altcineva. La această înțelegere se ajunge prin perseverența analizei particularităților de limbă și stil a poeziilor studiate. Voi schița acum liniile analizei întreprinse asupra poeziei *Cel ce gîndește singur* care încheie ciclul *Cîntare omului*, această adevărată epopee a civilizației omenirii.

Rădăcinile genetice ale acestei epopei se află în preocupări mai vechi ale autorului, preocupări care s-au ivit în unele poezii ca o concentrare a năzuințelor sale răzvrătitoare. Ele pot fi ghicite, de pildă, în versurile din *Rugă de seară*:

„Să-mi fie verbul limbă
De flăcări vaste ce distrug,
Trecînd ca șerpii cînd se plimbă;
Cuvîntul meu să fie plug
Ce fața solului o schimbă,
Lăsînd în urma lui belșug.

O! dă-mi puterea să scufund
O lume vagă, lîncezîndă.
Și să țîșnească-apoi din fund,
O alta limpede și blîndă".

Dar aceste rădăcini apar în mod manifest în *Rugă de vecernie*:

„In mine se deșteaptă o-ntreagă omenire,
Sînt cei ce-au fost pe vremuri, sînt cei ce sînt acum
Cîte-o grădină veche, surpată-n suvenire,
Mi-aruncă dinainte belșuguri de parfum".

Trăind, contopită în sine, drama omenirii, poetul aspiră spre o cunoaștere deplină a ei și de aceea ruga sa se încheie:

„Dă-mi pacea și răbdarea s-o caut și s-o cînt".

Noua viață, socialistă, din patria noastră i-a oferit condițiile cerute și poetul, găsind omenirea pe care a căutat-o, i-a închinat cîntarea năzuită — *Cîntare omului.*

Cîntare omului este — cum spune Tudor Vianu — un „poem prometeic al originilor îndepărtate ale societăților omenești, al cuceririlor și luptelor succesive ale omenirii, pînă la perspectivele de eliberare și de dominare a universului deschise de socialism" [1]. In cadrul literaturii universale, poemul este o expresie de înaltă valoare a literaturii române și a literaturii socialiste.

Urmărită pe linia dezvoltării limbii noastre literare, *Cîntare omului* constituie un moment caracteristic ce s-ar putea numi pe drept cuvînt momentul arghezian. Procedeele de stil specifice autorului au evoluat spre desăvîrșirea originalității, ca trăsătură ce marchează o treaptă superioară a capacității de a comunica fără nici o stînjenire nuanțele subtile ale sentimentului, amănuntele microscopice pe care le surprinde observația, înălțimile cele mai elevate ale cugetării.

Iată cîteva trăsături ale limbii și stilului arghezian asupra cărora m-am oprit analizînd poezia finală din *Cîntare omului*, întitulată *Cel ce gîndește singur*.

Așezîndu-se în unghiul de înțelegere a omului din popor, autorul se identifică cu acesta, își însușește graiul lui și procedeele lui stilistice, vocabularul plastic și forma vorbirii adresate, frecventă în nuanța limbii vorbite. Sub pana lui Arghezi, graiul popular devine de o maleabilitate extraordinară, iar puterea lui de expresie ia forme de înaltă artă, care uimește prin inventivitatea noilor sensuri și originalitatea împerecherii cuvintelor :

„Cel ce gîndește singur și scormone lumina
A dat o viață nouă și-un om de fier, mașina,
Ființă zămislită cu gîndul și visarea,
Neînchipuit mai tare ca brațul și spinarea".

Definind omul *„cel ce gîndește singur"* și, fără îndoială, singurul care gîndește, autorul împrumută o formulare asemănătoare cu cea a ghicitorilor populare, învăluind miezul metaforic într-un veșmînt lexical și sintactic cu străluciri de diamant. Simțind că primul element definitoriu nu este suficient, i se adaugă întregirea *„și scormone lumina"*, ca acțiune fundamentală înscrisă în natura omenească. Plas-

[1] T. Vianu, *Arghezi, poet al omului*, București, 1964. p. 221.

ticitatea expresiei „scormone lumina" izvorăşte din necesitatea de a concretiza, de a face accesibilă ideea abstractă prin care se defineşte cercetarea ştiinţifică. Îmbinarea dintre cele două cuvinte este atît de surprinzătoare şi atît de ingenioasă, că abia acum îţi dai seama că acţiunea verbului *a scormoni*, orientată, de obicei, spre un obiect material, poate fi îndreptată şi asupra luminii, a cărei materialitate este mai puţin sesizabilă, mai ales cînd este vorba de înţelesul ei metaforic de lumină a ştiinţei. Asimilînd cele două acţiuni — „gîndeşte singur" şi „scormone lumina" — cu omul însuşi, cu esenţa naturii lui, şi punîndu-le în două coordonate subiective, puterea de expresie creşte pînă într-atît încît transmite fără nici o dificultate de înţelegere ideea cuprinsă în propoziţia regentă *„A dat o viaţă nouă şi-un om de fier, maşina"*. Creaţie a omului, maşina nu putea fi decît *un om de fier,* crescut în proporţii gigantice, pentru că la temelia zămislirii lui stau *gîndul şi visarea,* nelimitate în timp şi spaţiu ca putere. Procedeul de a o determina apoziţional o apropie, o asimilează, o identifică cu omul. Forţa maşinii nu este uşor de înţeles, de aceea ea este exprimată printr-un superlativ — „neînchipuit mai tare" — în comparaţie cu — „braţul şi spinarea", singurele imagini ale puterii înainte de invenţia maşinii. Pentru a o face şi mai intuitivă, poetul recurge la concretizarea cea mai apropiată de înţelegerea celui căruia i se adresează — poporul — a cărui muncă a fost vreme îndelungată agricultura :

„Cu ea brăzdezi pămîntul în lung şi-n lat şi semeni
Şi una ţine locul la mii şi mii de oameni".

Imaginea tehnicii moderne, produsă de om pentru a-şi spori puterile creatoare, este ilustrată printr-o enumerare bogată, în care termenii tehnici sînt înlocuiţi prin cei ai graiului popular. Astfel, efectul poetic creşte şi puterea artistică a imaginii este deplină şi trezeşte ecouri largi şi multiple în conştiinţa estetică a cititorului :

„Topitorii, cuptoare, mori, puţuri, ferăstrae,
O sîrmă de lumină, o ţeavă vîlvătaie,
O lampă duce graiul şi dă-n văzduhuri veşti
Că omul zămisleşte puterea din poveşti".

E ușor de identificat care este corespondentul tehnic al fiecăruia dintre termenii enumerați. Raportînd, apoi, noțiunile tehnice la expresia arghezian㠠care le denumește, ne dăm seama de valoarea stilistică superioară a fiecărui cuvînt. Realizările tehnice uimitoare vorbesc prin ele însele de puterea creatoare a omului, înălțîndu-i imnuri prin propria lor prezență : puterea din povești a devenit realitate vie, a dobîndit viață. Pentru exprimarea acestei puteri, poetul recurge la expresivitatea cuvîntului *a zămisli,* pe care îl repetă : „ființă zămislită", „că omul zămislește". Cuvîntul conține în el o valoare stilistică specifică prin sonoritatea proprie și prin puterea de sugestie pe care o trezește în conștiință, transpunîndu-ne la începuturile genezei universului însuși, la începuturile procesului *de zămislire* a lumii. Acest proces l-a preluat omul și-l desfășoară neîncetat, realizînd progresele tehnicii contemporane. Aceste progrese duc la condensarea timpului și spațiului, la dominarea lor, la micșorarea duratei de străbatere a universului și a lumii pămîntene și, implicit, la apropierea zonelor lumii, cuprinzîndu-le într-un univers familiar :

„Se face depărtarea mai scurtă decît pasul,
La mii de pași se aude și se cunoaște glasul.
Vorbești cu fundul lumii la tine, din odaie,
Secunda-ntrece veacul și timpul se n-convoaie
Pe o sfoară cît e firul de păr și se agață
Vecia, nesfîrșitul, pe un crîmpei de ață".

Construcția imaginii care concretizează idei de înaltă abstracțiune științifică și filozofică este țesută dintr-un fuior lexical de vorbire populară cotidiană și cu un ușor parfum arhaic, care dă expresiilor acea valoare de vechime cu care le măsurăm frumusețea stilistică actuală. Depărtarea devine *mai scurtă decît pasul,* glasul se aude și se cunoaște *la mii de pași,* din propria ta odaie vorbești *cu fundul lumii,* veacul este redus la proporțiile secundei, iar timpul *se-nconvoaie pe-o sfoară cît e firul de păr,* iar infinitul, *vecia se agață pe un crîmpei de ață.* Marile dimensiuni sînt reduse la proporții minuscule și poetul exprimă efectul acesta prin procedeul antitezei, punînd în contrast aspectele trecutului îndepărtat din epoca *Umbrei* cu prezentul strălucitor în care

domină *Cel ce gîndește singur*. Pe această linie a evoluției dialectice între două contraste limită este urmărită istoria omenirii :

„Te urmăresc prin veacuri, prin vîrste și milenii,
Încă de cînd spinarea ți-o-ncovoiai pe brînci,
Cînd speriat și singur, tîrîș printre vedenii,
Umblai numai să cauți culcuș sau să mănînci".
(*Umbra*)

Imaginea cuceririlor prezente este scoasă în relief prin contrast cu cea a începutului, iar relieful este propulsat de puterea de expresie a graiului comun și obișnuit folosit pentru comunicarea celor mai înalte cuceriri ale științei și tehnicii. E o latură a caracterului creator limbii lui Arghezi, care, evitînd neologismul, dă cuvîntului comun puterea de exprimare a noului, chiar a unor noutăți pe care în mod curent nu le exprimăm decît prin neologisme.

Dacă în limba și stilul lui Arghezi cuvîntul și construcția sintactică au un rol de prim ordin în făurirea imaginilor artistice, rămîn totuși dominante aceste imagini. Ele se impun prin plasticitatea lor caracteristică și prin originalitatea surprinzătoare, producînd în conștiința cititorului plenitudinea bucuriei estetice. Imaginile cu care ilustrează mai departe marile cuceriri ale culturii și civilizației dau emoția puternică a mîndriei omenești, că omenirea este creația omului însuși, că omul poate deveni stăpînul său, că se poate reintegra în libertatea deplină a ființei lui, după înfrîngerea antagonismelor care l-au dezbinat, că, în sfîrșit, el este făuritorul acelui mediu uman superior, orînduirea socialistă, cu care începe era nouă a istoriei omenești, era comunismului.

„Se-nalță slabul, omul, pe aripi în tării
Și-aduce de acolo noi legi și mărturii.
Iată-l, scoboară în hăuri cu coiful lui rotund
Și rîcîie oceanele pe fund.
El trece prin vîltoare, prin cremene și gheață.
Pornise de cu seară, s-a-ntors de dimineață,
Și nu l-a ars dogoarea, nu l-a-mpietrit nici gerul.
E țara lui pămîntul și l-a-mpletit cu cerul
Și-aprinde lîngă Argeș luleaua și văpaia

Din pipă încă-i arde, ajuns pe Himalaia,
Şi pîinea coaptă acasă într-un cuptor domol,
I-o gustă pinguinii tot proaspătă, la pol,
Şi, în sfîrşit, urmaşul lui Prometeu, el, omul,
A prins şi taina mare a tainelor, atomul.
El poate omenirea, în cîteva secunde,
S-o-ntinerească nouă pe veci ori s-o scufunde".

Cuceririle cosmosului şi cercetările în adîncul oceanelor au devenit obişnuite. Ele sînt rezultatul transformării omului însuşi. Saltul spre umanitate este exprimat prin substantivizarea adjectivului *slab,* care a constituit într-o îndelungă istorie artibutul esenţial al omului, şi punerea lui în raport apoziţional cu *omul: Se-naltă slabul, omul.* Iniţial, scormonind lumina, el ajunge să scoboare şi în *hăuri* şi *să rîcîie oceanele pe fund.* Ca şi pentru verbul *a scormoni,* poetul dă verbului *a rîcîi* sensuri noi, ridicîndu-l din planul comun şi vulgar la înalta putere de a exprima o acţiune ştiinţifică de înaltă cutezanţă spirituală şi practică. Dominarea spaţiului şi a timpului este din nou plasticizată prin imagini mai familiare şi la îndemîna omului simplu care n-a renunţat la peisajul său tradiţional, deşi se află în secolul celei mai înaintate tehnici. Imaginea lulelei aprinse pe Argeş şi a cuptorului domol, împreunate cu aceea a distanţei pînă deasupra Himalaei şi pînă la pol, sînt atît de grăitoare în simplitatea lor, că nici nu s-ar putea o ilustrare mai concretă şi mai plină de conţinut intuitiv a unei reprezentări, în fond, raţionale.

Cea mai ilustrativă imagine mi se pare însă că o conţine versul: *„E ţara lui pămîntul şi l-a-mpletit cu cerul".* Ea exprimă ideea că pămîntul este patria omului ajuns la acel grad de civilizaţie şi cultură pe care numai comunismul îl poate realiza şi că această patrie îşi poate extinde sfera de dimensiuni cosmice. Expresia argheziană e aşa de simplă şi aşa de semnificativă că nu poate fi găsită alta mai concludentă pentru ideea pe care o concretizează. E cuprinsă în ea, cu o concentrare maximă, întreaga etică a unui om nou care îşi făureşte o viaţă nouă, cu linii de conduită pe care să circule armonios şi liber omenirea viitoare.

Aria din cuprinsul căreia îşi culege autorul materialul de construcţie a imaginilor este conturată de hotarele specifi-

culuí național, fiecare element al imaginii purtînd pecetea experienței istorice pe care a trăit-o poporul nostru. Faptul este important pentru că imaginile argheziene intră în circuitul valorilor universale tocmai prin resorturile acestui specific. Într-un articol intitulat „*Valori universale în literatura română*“ [1], Vladimir Streinu amintește de previziunea științifică a profesorului Elwin Kuhn, de la Universitatea din Merburg, care afirmă cu toată claritatea că, la „întorsătura anului 2000, limba română e posibil să reglementeze raporturile internaționale“. Pînă la confirmarea acestei afirmații avem certitudinea de nedezmințit că imaginile artistice purtătoare ale specificului nostru național vehiculează în cultura universală valori românești care se impun ca produse ale culturii socialiste. Între aceste valori, cele create de imaginația și limba lui Tudor Arghezi au un rol de frunte.

În imaginea finală a poemului despre care vorbim, am surprins ca procedeu cu care nuanțează, distinge și asimilează sensurile, ca procedeu frecvent, înșiruirea sinonimică cu valoarea sintactică de apoziție — ca în versurile :

„Și, în sfîrșit, urmașul lui Prometeu, el, omul,
A prins și taina mare a tainelor, atomul“.

Procedeul este cel de subliniere, de insistență, de relief are. Chemarea finală :

„E timpul, slugă veche și robul celui rău,
Tu, omule și frate, să-ți fii stăpînul tău“,

sună ca un ecou istoric în conștiința omului contemporan, invitat la apărarea demnității umane și a libertății întregii omeniri. Vocativul folosit vrea să-l pună pe om, în fața trecutului său de „*slugă veche și robul celui rău*“ și aceea a prezentului și viitorului de „*om și frate*“.

Incununare a întregului poem, poezia *Cel ce gîndește singur* este, în același timp, și o încununare a particularităților de limbă și stil caracterstice poeziei argheziene. Întîlnim aici „*slova de foc și slova făurită*“ într-o sinteză răscolitoare a întregului proces de cizelare măiastră a limbii românești.

[1] „*Luceafărul*“, nr. 17(176), 14 august 1965.

Am spicuit cîteva din aspectele unor lecții despre limba și stilul scriitorilor studiați în clasele de liceu. Metoda principală folosită în predarea acestor lecții este aceea a analizei textului pe baza angajării unei conversații cu elevii în așa fel ca să-i conduc în miezul problemei, pentru ca ei singuri să-i surprindă datele și să găsească dezlegarea firească. In fond e o muncă didactică închisă între pereții clasei, dar care năzuiește să se transmită în adîncul conștiinței elevilor, pentru ca aceștia, la rîndul lor, s-o reia ca o muncă proprie, capabilă să le imprime o atitudine de grijă și scrupulozitate în folosirea cuvîntului scris și vorbit. Cumpănind valoarea expresivă a fiecărui cuvînt care îți vine în minte cînd vrei să te exprimi, ai operat o selecție și ai ales. Secretul formării unui stil propriu îl constituie controlul circumspect al exprimării, dar și prețuirea marilor modelatori, pe care trebuie să-i ai întotdeauna ca model viu și nepieritor.

De-a lungul analizelor literare se va putea forma, fără îndoială, ideea că „limba în sine poate și trebuie să fie considerată ca o operă de artă de o categorie specială“ [1] — cum spune D. Caracostea. Veacuri întregi ea a fost cizelată cu grijă și stăruință de poporul nostru, care a creat *Miorița* și *Toma Alimoș*, și de reprezentanții lui cei mai iscusiți, migălitori ai artei cuvîntului. Maiestatea frumuseții limbii noastre literare, „privită ca o construcție de artă“, are „tot atîtea fețe cîți mari creatori s-au afirmat“ [2]. Diversitatea stilurilor este, prin urmare, o realitate și un principiu, la temelia cărora stă unitatea în varietate. Trebuie, de asemenea, comunicată ideea că pentru creația artistică a zilelor noastre, creație ce apare ca o față a construcției patriotice „esențialul este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și și individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul artei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului“ [3].

---

[1] D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1942, p. 5.

[2] *Idem, p. 7.*

[3] *Rezoluția Congresului al IX-lea al P.C.R.*., București, Editura politică, 1965, p. 39.

BIBLIOGRAFIE DE ORIENTARE GENERALĂ

1. K. Marx şi F. Engels *Despre literatură,* Bucureşti, Editura pentru literatură politică, 1953.
2. V. I. Lenin *Caiete filozofice,* Bucureşti, Editura pentru literatură politică, 1956.
3. V. I. Lenin *Despre literatură.*
4. Nicolae Ceauşescu *Raport la cel de-al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român,* Bucureşti, Editura politică, 1965.
5. *Conferinţa pe ţară a Uniunii Scriitorilor. Salutul C.C. al P.C.R. Rezoluţia. Referatele şi discuţiile,* Gazeta literară nr. 9, 10, 1965.
6. *Masa rotundă a „Gazetei literare". Literatura română în manualele şcolare,* „Gazeta literară", nr. 52, 1964.
7. *Întîlnirea conducătorilor de partid şi de stat cu oameni de cultură şi artă,* „Scînteia", 20 mai 1963.
8. *Arta epocii minunate a socialismului,* „Scînteia", 25 mai 1965.
9. Iorgu Iordan *Stilistica limbii române,* Bucureşti, 1944.
10. ★ ★ ★ *Istoria literaturii române,* vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1964.
11. G. Ibrăileanu *Studii literare,* Bucureşti, Editura tineretului, 1962 şi Biblioteca şcolarului, 1959.
12. Boris Cazacu *Studii de limbă literară,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960.
13. ★ ★ ★ *Momente ale revoluţiei culturale din România,* Buc., Editura ştiinţifică 1944.
14. Tudor Vianu *Arta prozatorilor români,* Bucureşti, Editura contemporană, 1941.
— *Estetica,* 2 vol, Bucureşti, Editura Fundaţiilor pentru literatură şi artă, 1934.
— *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică.*
— *A. Odobescu,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960.
— *Jurnal,* Editura pentru literatură, 1961.
— *Studii de literatură universală şi comparată,* Bucureşti, Editura Academiei, 1963.
— *Arghezi, poet al omului,* (1964).
— *Studii de literatură română,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1965.
— *Despre stil şi artă literară,* Bucureşti, Editura tineretului, 1965.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

15. G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941)
— *Ion Creangă*, Editura pentru literatură, 1964.
— *N. Filimon*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959.
— *Gr. M. Alecsandrescu*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962.
— *Viaţa lui M. Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.
— *Vasile Alecsandri*, Bucureşti, Editura tineretului, 1965.
16. Silvian Iosifescu *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1965.
— *I. L. Caragiale*, Prefaţă la Opere, I. E.S.P.L.A., 1959.
— *Grigore Alexandrescu*, Bucureşti, Editura tineretului, 1965.
17. ★ ★ ★ *Literatură şi contemporaneitate, Bucureşti*, Editura pentru literatură, 1964.
18. Mihai Beniuc *Despre arta lui Tudor Arghezi.* Prefaţa la T. Arghezi, *Versuri*, 1959.
19. „Viaţa românească", nr. 11, 1960, număr închinat lui M. Sadoveanu.
20. „Viaţa românească", nr. 3, 1960, număr închinat lui T. Arghezi.
21. D. Caracostea *Expresivitatea limbii române*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1942.
— *Creativitatea eminesciană*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1943.
22. I. Tohăneanu *Studii de estetică eminesciană*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1965.
23. G. Bulgăr *Problemele limbii literare în concepţia scriitorilor români*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1966.
24. L. Gáldi *Stilul poetic al lui Mihail Eminescu*, Bucureşti, Editura Academiei, 1964.

Redactor responsabil: ANGHELACHE VALENTIN
Tehnoredactor: ACHILE DANIEL

Dat la cules: 30.09.1967. Bun de tipar: 25.11.1967. Apărut 1967. Tiraj 9 000+130. ex. broşate. Hîrtie scris I A. 80 g/m², ft. 16/54×84. Coli editoriale 5,754. Coli de tipar 6,25. A. 16443. C.Z. pentru bibliotecile mari 859.08. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R.

Tiparul executat sub comanda nr. 328 la Întreprinderea Poligrafică Banat, Republica Socialistă România.

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ — BUCUREȘTI, 1967

142 260
of 18
B1 1967/237
1 ex 68

Lei 2,55